MUZYKA POLSKA

II

KWARTALNIK

1934

T R E Ś Ć:

NASTĘPNY ZESZYT UKAŻE SIĘ WE WRZEŚNIU 1934.

PRENUMERATA: 12 zł. rocznie. 6 zł. półrocznie.
Cena pojedyńczego zeszytu 4 zł.
Adres Redakcji i Administracji:
Warszawa, Święto-Krzyska nr. 16. Telefon 2-18-16
Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej
Konto czekowe P. K. O. nr. 18.670

Druk. M. GARASIŃSKI. Warszawa

MUZYKA POLSKA

KWARTALNIK
POŚWIĘCONY ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Rok 1934	Komitet Redakcyjny: Adolf Chybiński, Kazimierz Sikorski i Teodor Zalewski	Zeszyt II

ZASADNICZE ZAGADNIENIA WSPÓŁCZESNEJ KULTURY MUZYCZNEJ W POLSCE

ANKIETA

WSTĘP

W jednym z artykułów, zamieszczonych w I zeszycie naszego pisma, wyrażono pogląd, że muzykę wyłączono u nas z dziedziny poważnych zagadnień kulturalnych. Rzeczywistość usprawiedliwia w pewnej mierze ten pogląd, gdyż istotnie obraz naszego życia muzycznego zbyt często nasuwa smutne refleksje i uprawnia do wniosków niekorzystnych. Dlatego może nastrój krańcowego niekiedy pesymizmu nie jest obcy wielu naszym muzykom i działa destrukcyjnie, odbierając także innym zapał i chęć do poważnej pracy. Coraz szerzej i coraz głębiej utrwala się u nas brak silnej wiary w skuteczność jakichkolwiek poczynań, a niezaprzeczalnie powszechna apatja prowadzi do kurczenia się, a właściwie zaniku myśli twórczej. Bardzo nieliczne wyjątki nie stanowią tu reguły. Wskutek tego nawet istotne problemy naszej kultury muzycznej nie wywołują wśród muzyków żadnej dyskusji.

Chcąc oświetlić stan i problemy naszej kultury muzycznej oraz zapoczątkować wymianę poglądów na aktualne zagadnienia i zadania w tej dziedzinie, zwróciliśmy się w pierwszej linji do grupy najbliższych współpracowników naszego pisma z prośbą o wypowiedzenie się, jak sobie wyobrażają zasadnicze podstawy rozwoju kultury muzycznej w Polsce współczesnej. Pozostawiliśmy autorom całkowitą swobodę w ujęciu tematu bez względu na to, czy poglądy ich oparte są na podstawach subjektywnych czy

innych i czy ogarniają całość zagadnień, czy też tylko ich wycinki. Wskazaliśmy jedynie na to, że między innemi pożądanem byłoby wyświetlenie następujących kwestyj:

1) jakie są konkretne przyczyny zaniku ruchu muzycznego w Polsce?
2) czy i jakie istnieją możliwości zainteresowania społeczeństwa muzyką jako sztuką?
3) jaka jest rola muzyka (twórcy, odtwórcy, pedagoga, krytyka) w pracy nad umuzykalnieniem naszego społeczeństwa i podniesieniem kultury muzycznej w Polsce współczesnej?

Niżej zamieszczone rozważania przedstawiają stanowiska poszczególnych autorów w tej sprawie.

Ani przez chwilę nie sądziliśmy, że ogłaszając wyniki tej ankiety dostarczymy jakichś cudownych środków przy pomocy których dałoby się szybko uzdrowić nasze osłabione, wartościowo obniżone, anemiczne życie muzyczne. Czynimy jedynie próbę oświetlenia zagadnień naszej współczesnej kultury muzycznej i gorąco pragniemy, by nasza ankieta zapoczątkowała szerszą dyskusję na ten temat, a zarazem uczyniła poważny wyłom w murze zwątpienia, obojętności i apatji, którym otoczone jest obecnie nasze życie muzyczne.

Zeszyt ten ukazuje się w porze, gdy po ukończeniu okresu nauki szeregi młodych muzyków będą opuszczać mury uczelni muzycznych i wstępować, pełne nadziei, na drogę samodzielnej pracy artystycznej. Te nowe siły zapewne wniosą do naszego życia muzycznego zasoby świeżej energji i zapału, wiele entuzjazmu i wiary w swe powołanie. Przeciwności i zawody, których nikomu nie szczędzi rzeczywistość codzienna, nie będą dla nich groźne, jeżeli obok talentu, wiedzy, wiary i zapału posiadać będą niezłomną wolę wytrwania w pracy oraz świadomość, że powołanie ich jest: współtworzyć, rozszerzać i pogłębiać silną i zdrową polską kulturę muzyczną.

Tym muzykom młodym poświęcamy naszą ankietę jako materjał i pomoc w rozmyślaniach o ich przyszłej samodzielnej pracy muzycznej.

ZYGMUNT MYCIELSKI
Wilno

Pisma muzyczne w Polsce sprawiają nieraz wrażenie lekarzy, pochylonych trwożliwie nad bladym i anemicznym pacjentem.—

Ankieta ta zapytuje o nasz ruch muzyczny. Co tu wiele mówić o jego zaniku, gdy on od urodzenia taki słaby! Tyle że żyje.

Szukając odpowiedzi na postawione nam pytania, szukałem jakiegoś wielkiego uproszczenia. Musi być jakaś główna rzecz, powód wszystkiego. Gdybym napisał, że zasadniczą podstawą rozwoju kultury muzycznej w Polsce jest, by każdy pisał najlepszą muzykę na jaką go stać, to byłoby to za proste. Muszę więc to powiedzieć jakoś inaczej, i dopiero, jako rezultat, owo zdanie warunkowe powtórzyć w formie twierdzącej. Wracam do pacjenta. Choroba przedstawia się tak: jesteśmy jednym z dopływów płynącego szeroko świata. Co do tej rzeki od nas w muzyce spłynęło? Dotychczas, pomijając wirtuozów, którzy z zawodu swego są obywatelami świata, — tylko Chopin i Szymanowski. Czemu? Co szwankuje? Czy brak talentów? Nie. Więc czemu Rosjanie przynoszą światu kilkanaście nazwisk, a my tylko dwa? Przecież Polacy są bardzo artystami. O wiele bardziej od takich, naprzykład, francuzów. Więc czemu poziom przeciętnego muzyka we Francji bywa światowy, a u nas nie? Czy u nas nikt nie potrzebuje muzyki? — W rzeczywistości, o to zapytuje ankieta.

Środowisko i artysta, to błędne koło. Trudno dociec czy środowisko wydaje artystę, czy on je sobie urabia, tworząc elitę. Bo chodzi zawsze o elitę. Bartek Zwycięzca nie podniesie naszej kultury muzycznej.

A tymczasem ciągle jeszcze różni muzycy myślą o różnych założeniach, o popularyzacji, o pracy społecznej, o umuzykalnianiu; marzy nam się jeszcze ciągle muzyka narodowa, ludowa, „przystępna", odczyty, chóry lokalne, gramofon i radjo... („przystępna", to zależy dla kogo. Gdybyśmy mieli elitę...)

W rezultacie tego, zaspokajano u nas to przekonanie powszechne, że sztuka jest, jeśli już nie zabawa, to przynajmniej odpoczynkiem. Polak karmiony był muzyką nad którą nic, ale to nic nie potrzebował się męczyć. Otrzymywał to co napisano 50 czy 20 lat przedtem gdzieindziej, a kompozytorzy nasi gusta te zaspokajali, pisząc to co się 50 lat przedtem pisało gdzieindziej. (Tylko, że to wtedy już jest... co innego...) Jeśli nadal meloman nasz taką otrzymywać będzie muzykę, to nic się nie zmieni. Ale, jeśli każdy pisać będzie „najlepszą muzykę na jaką go stać", nie oglądając się na nasze gusta i wymagania, to może wreszcie kiedyś wytworzymy elitę amatorów i znawców, publiczność wymagającą i ciekawą, twórczą, która zrozumie, że sztuka to nie zabawa.

Nie pisałbym tak oczywistych rzeczy, gdyby nie to, że nawet w ostatniej chronologicznie generacji zauważam ów prąd do „przystępności“, co tyle złego narobił, i tak obniżył poziom muzyki polskiej XIX-go wieku, mimo szopenowskiego przykładu. Prąd ten posiada i dzisiaj swoich apostołów. Tendencje te kryją się nieraz pod nazwami „ludowość“ i „folklor“. Sądzę, że tem nie wzmocnimy naszego pacjenta, ale tylko najwyższemi wymaganiami od siebie samych, a mniejszem zważaniem na jego stan. Zacznijmy leczenie od głowy.

Nie miałem tu miejsca na materjał przykładowy. Każdy znajdzie dosyć przykładów w historji muzyki i w dziejach współczesnych. Ale, na zakończenie, taki smutny obraz: Siedzi ogromny talent: Moniuszko. Krytukują mu nieco śmielszą modulację. Przestaje jej używać.

Czy bał się samotności?

Szymanowski się jej nie bał, gdy rzucał pierwsze opusy. I, nawiasem tu dodam, że nie przez uleganie jego wpływowi, dotrzymamy kroku arenie światowej. Ale on pierwszy od stu lat pokazał nam, z jaką opinją należy się liczyć. Schylajmy czoło tylko przed artystyczną uczciwością. Kto jest z zawodu artystą, ten wie, co taki frazes znaczy.

TADEUSZ OCHLEWSKI

Warszawa

Istotną przyczyną zaniku ruchu muzycznego wydaje mi się zanik indywidualności. Obecna struktura bytu gospodarczego społeczeństwa wytworzyła wyraźne płaszczyzny standaryzacji życia we wszelkich jego przejawach. Spowodowało to zorganizowanie interesów mas, w życiu zaś jednostki, którą pozbawiono potrzeby stanowienia o sobie, nastąpiło zniwelowanie indywidualności, jej zanik. Zjawisko to pogłębia się jeszcze przez nierówny i nerwowy rytm współczesnego życia, który nie pozwala na skupienie się, na ujawnienie istotnego wnętrza człowieka. Indywidualne jego odczucia zostały wtłoczone w ramy życia zbiorowego, życia tłumu.

Muzyka zaś, ze wszystkich sztuk w istocie swej najbardziej metafizyczna, związana jest z odczuciem jednostki i z jej prawami, lecz nigdy z masą. Zanik życia indywidualnego pociąga za sobą brak potrzeby muzyki, która powoli staje się jakimś niezrozumiałym, „piątym wymiarem“ dla człowieka pozbawio-

nego tęsknoty metafizycznej. To nie sale koncertowe są puste, lecz puste i obojętne są dusze.

Ani zubożenie materjalne społeczeństwa, ani jazz, ani muzyka mechaniczna, ani wiele innych przyczyn nie mogą całkowicie wytłómaczyć obecnego upadku kultury muzycznej. Są to czynniki drugorzędne, choć niewątpliwie niesprzyjające rozwojowi sztuki. Zasadniczym powodem jest wegetacja życia duchowego.

Z rozpatrzenia przeciwnych sobie praw tłumu i jednostki wypływa zasadnicza odpowiedź na drugie pytanie ankiety: „czy i jakie istnieją możliwości zainteresowania społeczeństwa muzyką, jako sztuką“. Teoretycznie istnieją dwie możliwości: albo stworzenie innej nowej muzyki dla mas, która odpowiadałaby w istocie swej psychice tłumu, albo podtrzymanie przy życiu zamierającego zapotrzebowania sztuki, z wiarą w zwycięstwo praw jednostki i w przekonaniu, że do tego zwycięstwa potrzebna jest muzyka Bacha, Mozarta, Chopina.

Problem „muzyki mas“, według mego rozumienia, musiałby się znaleźć na płaszczyźnie tylko materjalnej, lecz nie duchowej. „Muzyka mas“ tylko zewnętrznie związana z obecną muzyką, byłaby zaprzeczeniem istoty tej ostatniej, a zwodzeniem bałamutnem naiwnej duszy ludzkiej. Ta nowa muzyka musiałaby w swej konstrukcji duchowej być tak prostacką, jak pasjonujące dziś tłumy zawody i konkursy sportowe. Być może „jazz“ jest pierwszą, nieświadomą próbą tworzenia tej nowej muzyki. A może to zagadnienie oświetli lux ex oriente, chociaż tak zwana „massowaja muzykalnaja rabota“ w Rosji, wbrew oczekiwaniom, nie wyłoniła jeszcze nowych form i jest raczej usiłowaniem zdemokratyzowania muzyki obecnej. Problem „muzyki mas“ nie jest oczywiście identyczny ze sprawą uprzystępnienia muzyki dla szerokich mas, ważnem i pilnem zagadnieniem organizacji ruchu muzycznego. Rozpatrzenie możliwości zaistnienia tej nowej muzyki przyszłości wypłynęło z zasadniczych założeń niniejszego rozważania. Stosunek nasz do niej powinien być, rzecz prosta, zupełnie negatywny.

Pozostaje więc jeszcze druga możliwość zainteresowania społeczeństwa muzyką. Leży ona na linji obrony praw życia duchowego jednostki i wynikającego stąd pogłębienia indywidualnego odczucia muzyki, wbrew ogólnemu biegowi życia społecznego. Jeżeli nie ilościowo, to jakościowo będzie to istotne zainteresowanie.

Nienajlepiej została przeprowadzona u nas działalność w tym kierunku — określana ogólnie mianem „umuzykalnienia“, pojęcia nieprecyzyjnego i dość często fałszywie interpretowanego.

Odczucia muzyki nie można narzucić, zdobywa się ono przez samodzielne doświadczenia i wysiłki jednostki, która na drodze istotnego zbliżenia się do muzyki musi przejść różne etapy rozwoju: obudzenie w sobie potrzeby muzyki, kształcenie pojmowania formy sztuki, pogłębianie jej odczucia, aż do przeniknięcia niematerjalnej już treści muzyki. Obudzenie potrzeby muzyki jest może najważniejszym momentem w dobrze zrozumianej akcji umuzykalnienia, bez czego kształcenie muzyczne jest ograniczone w swoim rozwoju. Również nie można osiągnąć prawdziwego odczucia i pogłębienia w muzyce bez wszechstronnego wykształcenia w dziedzinie sztuki.

Pozwolę sobie przytoczyć paradoksalne przykłady obecnego stanu umuzykalnienia. Oto jeden z młodych kompozytorów nie słyszy że w jego wykonywanej cztero-głosowej (!) kompozycji brak jest jednego głosu, zamiast którego zostaje zdwojony jeden z pozostałych głosów, zupełnie niepotrzebnie, w septymach (błąd w druku). Dzieje się to na przestrzeni czterech taktów.

Albo znów: wychowanek wyższej szkoły muzycznej wychodzi z gmachu w chwili, gdy ma się tam rozpocząć koncert genjalnego odtwórcy Szigetiego. Nie próbuje dostać się na salę koncertową, „gdyż program jest nieinteresujący". Wykonywana jest 10-ta sonata Beethovena G-dur na fortepian i skrzypce.

Na wykładzie historji muzyki uczeń skrzętnie notuje wykaz dzieł Beethovena, lecz nie korzysta z ofiarowanego bezpłatnego biletu na koncert Filharmonji, na którym ma być wykonany nieznany mu właśnie Beethoven.

Źle ujęta myśl umuzykalnienia realizowana na linji najmniejszego oporu nie przynosi dobrych plonów.

Nasza współczesna twórczość znalazła się na rozdrożach nieszczerości, w sztuce odtwórczej operuje się szablonem, w słuchaniu muzyki staliśmy się zniecierpliwieni i szukamy łatwych zadowoleń. Obecny poziom kultury muzycznej budzi poważne obawy o jej losy. Muzyka jest w niebezpieczeństwie.

Walka z obecnym stanem upadku winna być podjęta wszechstronnie i u podstaw. Przedewszystkiem społeczeństwo winno sobie uświadomić wartość sztuki. Rodzice i wychowawcy winni wyzyskać możliwości obudzenia zainteresowania młodzieży światem sztuki. Z drugiej strony wiele innych kwestji powinno ulec rozwiązaniu przez samych muzyków.

1. Program nauki muzyki (śpiewu) w szkołach ogólnokształcących musi ulec dyskusji i poprawie. Jest on dziś tylko para-

grafem, który się obchodzi. Nauczyciel muzyki winien posiadać większe fachowe wykształcenie, większe obowiązki i prawa.

Organizacja audycyj muzycznych w szkole musi znaleźć swój właściwy i pełen znaczenia wyraz. Program koncertów szkolnych uwzględnić psychologję dziecka.

2. W zakresie działalności szkół muzycznych niższych i średnich powinien być położony nacisk na właściwe umuzykalnienie młodzieży t. j. nauczenie jej słuchania muzyki, a nie ograniczanie się tylko do kształcenia technicznego.

3. Organizacja szkół muzycznych o wyższym poziomie winna przedewszystkiem uwzględnić potrzebę wykształcenia fachowych pedagogów, rozumiejących pracę swoją jako zadanie społeczne. Wytwórnie wirtuozów muszą ograniczyć swoją produkcję, a wychowując wybrane prawdziwe talenty, więcej troszczyć się o podstawy ich dalszej samodzielnej pracy. Zadaniem szkoły winno być przedewszystkiem: nauczyć uczyć się. Jak dotychczas, jesteśmy przeważnie świadkami załamywania się talentów po wyjściu ich ze szkoły.

4. Należy udostępnić muzykę szerokim warstwom społeczeństwa przez nawiązanie kontaktu ze zorganizowanymi związkami i stowarzyszeniami. Jest to najbardziej konkretna płaszczyzna współpracy nieuświadomionego w sztuce społeczeństwa z fachowo wykształconymi muzykami.

5. Doniosła i o rozległych horyzontach sprawa organizacji ruchu koncertowego w całej Polsce, pojęta jako powszechna wymiana wartości muzycznych, winna być jaknajrychlej urzeczywistniona. Najbardziej skuteczną akcją pod tym względem byłoby zrealizowanie projektu T. Zalewskiego o utworzeniu „Związku Polskich Towarzystw Muzycznych“.

6. Taka organizacja mogłaby też ująć planowo akcję rozbudowy szkolnictwa muzycznego na prowincji, tworzenia aktywnych ośrodków muzycznych, nie pozostawiając tej sprawy przypadkowi.

7. Nadzieja na umuzykalnienie społeczeństwa przez radjo wydaje się dziś sprawą przegraną. Jest to tylko — jak słusznie było powiedziane — „pospolitowanie muzyki, lecz nie jej popularyzowanie“. Naprawiając zło jakie wyrządza, winno radjo w większym stopniu niż dzisiaj, otoczyć opieką żywą muzykę.

8. Przeciwdziałanie deprawacji smaku muzycznego przez tandetną muzykę „przebojów“, stworzenie repertuaru dla zespołów i orkiestr szkolnych i amatorskich, zagadnienia muzyki kościelnej i organizacji chórów, — wszystkie te i wiele innych

spraw winny ulec rzeczowej dyskusji i próbom konkretnego rozwiązania.

Jeśli uświadamiamy sobie obecny upadek kultury muzycznej w Polsce, to równie wyraźnie winniśmy sobie zdać sprawę, że obecna organizacja życia muzycznego w bardzo małym stopniu przeciwdziała temu upadkowi.

Jest w tem wiele winy naszej.

Dążąc do naprawy, powinniśmy przedewszystkiem znaleźć się wszyscy na wyraźnej i jasnej płaszczyźnie moralnej. Cel, który nam przyświeca, powinien nas zjednoczyć i pogodzić.

STANISŁAW WĘSŁAWSKI
Wilno

Z radością odpisuję na ankietę „Muzyki Polskiej". Jest to dziś jedyne bodaj pismo w Polsce, które ma odwagę bez osłonek poruszać nietylko zagadnienia, lecz i anomalje naszego życia muzycznego.

Wierzę, że ankieta może przynieść wiele dobrego. Może wreszcie uformuje się uczciwa niezależna opinja, która zacznie żywo reagować na to co się dzieje na muzycznym odcinku naszego życia kulturalnego.

Ankieta jest zbyt szeroko zakreślona, w każdem zapytaniu tkwi materjał na szereg artykułów. Siłą rzeczy odpowiedzi nie będą wyczerpujące i należycie uzasadnione.

Wszystkie pytania ankiety tak są ściśle ze sobą związane, że, odpowiadając na jedno, zahacza się o drugie. Odpowiem więc odrazu na wszystkie.

Pierwsze pytanie o przyczynach upadku ruchu muzycznego w Polsce nasuwa odrazu odpowiedź najprostszą. W Polsce brak dostatecznej ilości odbiorców muzyki, ludzi dla których stanowi ona nie przypadkową rozrywkę, lecz duchową potrzebę.

Aby powstały liczne zastępy melomanów trzeba przynajmniej jedno pokolenie wychować w poszanowaniu muzyki i zrozumieniu jej potrzeby. Zaniedbań wielowiekowych nie da się odrobić w ciągu lat kilkunastu, zwłaszcza że planowej pracy w tym kierunku w szerszym zakresie, po za poczynaniami jednostek, dotychczas nie podejmowano.

Jest jeden czynnik, posiadający potężne środki propagandowe i wychowawcze — to radjo. Niestety, dotychczas radjo przy swej

skrajnie centralistycznej polityce, oddziaływa raczej ujemnie: zabija muzykowanie, ten najistotniejszy czynnik prawdziwego umuzykalnienia i niszczy, zwłaszcza na prowincji, organizacje i przedsięwzięcia muzyczne.

Ponieważ całej Polski przenieść do Warszawy niepodobna, krok za krokiem cofamy się w rozwoju kultury muzycznej w kraju wstecz i za parę lat Warszawa będzie oazą na muzycznej pustyni Polski.

Nasz świat muzyczny nie jest także bez win. Zamiast walczyć w swoim i przyszłych pokoleń interesie o poziom muzyki polskiej i należne jej stanowisko w społeczeństwie, swarzy się wciąż między sobą.

Obraz stosunków muzycznych w Polsce jest naprawdę gorszący. Niema szlachetnej emulacji talentów o pierwszeństwo, niema walki o takie lub inne credo artystyczne, jest natomiast nieprzebierająca w środkach walka o tantjemy, posady i wpływy.

Niech tylko jakiś talent wysunie się na czoło, a już intryga i zawiść podają sobie ręce by talent ten zniszczyć, uniemożliwiając mu dalszy rozwój.

W naszej krytyce muzycznej, z nielicznemi wyjątkami, nie używa się kryterjów objektywnych. Recenzje służą za narzędzia walk osobistych. Istotne wartości, uznane nawet za takie przez obcych, są nienawistnie zwalczane lub złośliwie przemilczane, lansuje się natomiast miernoty dla względów nic wspólnego ze sztuką i kulturą nie mających.

Nic dziwnego, że taki stosunek krajowych augurów do rodzimych zjawisk muzycznych do reszty bałamuci i dezorjentuje muzycznie zupełnie niewyrobiony ogół odbiorców muzyki.

Widząc, jak praca na polu muzycznem, a zwłaszcza twórcza praca, otoczona jest przez samych muzyków atmosferą niechęci i lekceważenia, słuchacz miast nabierać szacunku dla muzyki polskiej, odwraca się do niej plecami, nie chcąc mieć nic z tem wszystkiem wspólnego.

Atmosfera taka jest wprost zabójcza dla twórców. Nieprzebyty mur niezrozumienia wyrasta między nimi a ogółem, a krytycy, powołani przecież do tego aby byli pośrednikami między jedną a drugą stroną, mur ten jeszcze wzmacniają. Wciąż mamy przed sobą przykłady tego jak świetne rokujący nadzieje talent marnieje, wstępując na drogę najmniejszego oporu i gotowych formułek. Nie każdego stać na hart ducha i cierpliwość czekania, kiedy to wreszcie poznają się na nim i sprawiedliwie ocenią. U nas

stało się prawie regułą, że ten moment następuje dopiero po śmierci artysty. Jakże więc często słyszymy nowe dzieła martwo zrodzone, stworzone najwyraźniej bez wewnętrznej potrzeby, poprostu dla zachowania prawa tytułowania się kompozytorem.

A wykonawcy, pedagodzy?

Świadomość, że istotna wartość nie spotka się ze sprawiedliwą oceną, nie skłania do pracy nad sobą. Zamiast doskonalić się w sztuce, skuteczniej jest przymknąć do tej lub innej kliki, pozyskać sobie wpływowych przyjaciół, którzy, gdy zechcą, z każdego potknięcia się zrobią sukces, zawsze poprą i rozgłos zapewnią.

Niewątpliwie bywa tak i gdzieindziej, nietylko w Polsce, lecz gdy tam stanowi to wyjątek, u nas jest regułą i nigdzie nie przynosi to tak opłakanych skutków jak właśnie u nas.

Ani pisać, ani mówić o tem nie wolno. Zaraz się podnosi burza insynuacyj. A przecież ten stan rzeczy nie datuje się od dziś. Trwa to już przeszło od lat kilkudziesięciu, jeśli nie dłużej.

Najwyższy czas oczyścić atmosferę i zacząć rzeczy nazywać po imieniu.

Na zakończenie nie sposób nie wspomnieć o błędnem, mojem zdaniem, ustosunkowaniu się większości kompozytorów polskich do społeczeństwa. Traktuje się je z pogardliwem lekceważeniem, narzekając na jego muzyczne nieprzygotowanie i obojętność dla muzyki polskiej. Zapatrzeni w obce, nie zawsze najlepsze wzory, kompozytorowie nasi piszą trochę na eksport. Eksport oczywiście nie udaje się, bo tam mają rzeczy własne i przeważnie lepsze, a w kraju te rzeczy przyjąć się nie mogą. Albo brak środków na ich wykonanie, albo są eksperymentem.

Nie mamy dobrej użytkowej literatury muzycznej. Nowa muzyka polska zupełnie nie trafia do domów polskich. A możnaby przecież, nie obniżając poziomu, uczynić ją technicznie przystępniejszą i komponując uwzględniać trochę zapotrzebowanie. Nie każdy przecież powołany jest do wytykania nowych dróg sztuce muzycznej.

Nikt nie pomyśli o tem by nawiązać jakiś kontakt z publicznością, potrzebującą dobrej muzyki, by wreszcie wciągnąć tę publiczność w orbitę oddziaływania muzyki. Jest w tem trochę staropolskiego snobizmu, który wytwarza błędne koło bez wyjścia.

Doprawdy ustąpić ze swego musi, zastrzegam się że bez ujmy dla swej artystycznej godności, kompozytor polski.

Dość już tego lubowania się w pozie wyniosłego odosobnienia. Trudno, dopóki się nie odrobi grzechów przeszłości, każdy artysta musi być w Polsce potrochu społecznikiem.

Nakreśliłem tych uwag parę z myślą, że może przyczynią się one trochę do rozpoczęcia akcji naprawy stosunków.

A środki zaradcze?

Sądzę, że z tego co powiedziałem wynikają one same. Trzeba zorganizować uczciwą opinję artystyczną, która nie pozwoli ludziom złej woli żerować na muzyce polskiej i tępić będzie każde szkodnictwo.

Racjonalnego mecenasowania podjąć się muszą: państwo, samorządy i radjo. Mecenasowanie to musi być jednak planowe i z myślą o przyszłości, a nie jak dotąd o doraźnym, jakże często zawodnym efekcie.

FAUSTYN KULCZYCKI
Katowice

W związku z konkretnemi pytaniami redakcji „Muzyki Polskiej" nasuwają mi się następujące uwagi.

1. Ostatnie dwa stulecia niewątpliwie wykazują ogólny postęp kultury muzycznej w Polsce, postęp coprawda niewielki jak na taką przestrzeń czasu i niepozbawiony odchyleń.

Jedno z najpoważniejszych może załamań przyniosły nam ostatnie lata. Wielkie zmiany cywilizacyjne i kulturalne w życiu i umysłowości społeczeństw musiały przynieść nowe ustosunkowanie się do sztuki muzycznej. U nas to nowe ustosunkowanie, świadczące zresztą o obniżeniu się zarówno receptywności jak i twórczości muzycznej, ujawniło się wyraźnie.

Konkretne przyczyny zaniku ruchu muzycznego w Polsce dzisiejszej są, mojem zdaniem, następujące:

a) zubożenie kraju zniszczonego wojną i kryzysem gospodarczym,

b) brak zorganizowanej społecznej lub państwowej akcji, którąby zmierzała do utrwalenia, rozbudowy i pielęgnowania sztuki i kultury muzycznej w kraju,

c) brak ogólnopolskiej organizacji wszystkich muzyków, niezależnie od zajmowanego stanowiska w hierarchji społecznej,

d) zbyt małe wśród nas muzyków uświadomienie sobie dróg i sposobów podźwignięcia i rozszerzenia kultury muzycznej w Polsce.

2. Naogół biorąc, w społeczeństwie naszem nie brak zainteresowania do muzyki, jako sztuki. Słaba frekwencja na produkcjach muzycznych nie może być miernikiem braku zainteresowania. Gdybyśmy jednak chcieli zainteresowanie to zwiększyć, musimy pracę poprowadzić od samych podstaw, które, aczkolwiek do muzyki ściśle artystycznej pozostają w dalszym stosunku, są jednak z nią związane. Uspołecznienie pieśni i muzyki jest tutaj głównem hasłem. Rozśpiewanie młodzieży szkolnej, ponowne wprowadzenie muzyki jako przedmiotu obowiązkowego w szkołach ogólnokształcących; urządzanie stałych, bezpłatnych audycyj muzycznych dla młodzieży szkolnej i pozaszkolnej w godzinach lekcyjnych; chóry i kółka śpiewacze, wraz z doborowemi chórami dorosłych; propagowanie zespołów instrumentalnych od najprostszych, amatorskich, do zawodowych orkiestr symfonicznych; urządzanie bezpłatnych koncertów w ogrodach, parkach i zamkniętych lokalach dla szerokich rzesz naszego społeczeństwa; wprowadzanie bezpłatnej nauki muzyki we wszystkich państwowych szkołach muzycznych; celowe tworzenie wydawnictw — oto linja postępowania ujęta w ogólnych zarysach, a w związku z obecnym stanem muzyki w Polsce, nosząca charakter wybitnie pedagogiczny.

3. a) Twórczość:

Położenie nacisku na literaturę muzyczną, dostępną tak dla najszerszych kół wykonawców, jak też i dla słuchaczy: utwory chóralne, popularne opracowania pieśni i tworzenie łatwych lecz wartościowych kompozycyj instrumentalnych. Wypracowanie nowych form w muzyce artystycznej, która, wraz ze składnią muzyczną i środkami wypowiadania się, powinna bardziej odpowiadać psychice dzisiejszego człowieka.

b) Odtwórczość:

Uważam że w odtwórczości należy również położyć duży nacisk na stronę pedagogiczno-popularyzatorską — i tak n. p. wszelkiego rodzaju koncerty, audycje muzyczne łączyć z odpowiednio dobranemi i przeprowadzonemi prelekcjami-objaśnieniami, przyczem zestawienie programu w każdym poszczególnym przypadku odgrywa dużą rolę.

c) Pedagogika:

Zakładanie szkół i kursów o charakterze ludowym; szerzenie zamiłowania do muzyki wśród całego społeczeństwa, a w szczególności wśród uczącej się młodzieży. Oprócz stałej opieki nad szkolnictwem muzyczno-artystycznem w kraju rozciągnąć ingerencję Państwa i do szkolnictwa prywatnego, i do nauczania poza szkołą.

Trzeba bowiem wziąć pod uwagę, że oprócz oficjalnego ruchu muzycznego istnieje w naszem społeczeństwie i innego rodzaju muzyka: użytecznościowa (orkiestry wojskowe i innych organizacyj), rozrywkowa (zespoły w lokalach publicznych), amatorska (kultywowana w domach prywatnych i kołach śpiewaczych), muzyka kościelna, oraz bogate, ostatnio przechodzące doniosłe zmiany, muzykanctwo wraz z pieśnią ludową. Wszystko to wymaga stałej opieki, a w większości wypadków i ujęcia w ramy organizacyjne.

d) Krytyka:

Krytyka muzyczna, stojąc na straży utrzymania pionu w rozwoju sztuki muzycznej, powinna przytem jaknajściślej współdziałać także z ruchem muzycznym, idącym po zasadniczej linji dokształcania muzycznego najszerszych warstw naszego społeczeństwa. Na zakończenie nawiasem wspomnę, że kwestja uregulowania stosunku muzyki mechanicznej do polskiej sztuki muzycznej jest u nas oddawna aktualna i dotychczas nie została rozwiązana.

TADEUSZ SZELIGOWSKI

Wilno

1) *Jakie są konkretne przyczyny zaniku ruchu muzycznego w Polsce?*

Sprawa ta wymaga szerokiego omówienia, przyczem należałoby przyczyny słabości ruchu muzycznego oświetlić statystycznym i historycznym materjałem. Mówię rozmyślnie o słabości ruchu muzycznego, gdyż w Polsce nigdy nie był on zbyt silny. Trudno zatem tu mówić o jego zaniku. Powody tego leżą przedewszystkiem w braku kultury muzycznej społeczeństwa, co znowu jest wynikiem dziejowego rozwoju. Nigdy nie byliśmy narodem zbyt muzykalnym. Przodująca ongiś warstwa szlachecka miała minimalne zrozumienie dla spraw kultury a szczególnie dla muzyki. Domy arystokracji polskiej nie odegrały takiej roli jak dwory magnaterji włoskiej, francuskiej czy niemieckiej. Te ostatnie stworzyły świetną kulturę muzyczną dzisiejszych Niemiec. Utrzymywanie kapel, chórów na dworach magnaterji polskiej było więcej dyktowane snobizmem aniżeli rzetelną potrzebą muzyki i muzykowania.

Mieszczaństwo miast polskich nie było nigdy szczególnie zamożne. Jednak zdobywało się nieraz na wysiłek. Wystarczy przypomnieć Kraków i jego ruch muzyczny w końcu XV i początkach

XVI w. Kultura muzyczna Krakowa, Poznania, Lwowa, Warszawy sięgała daleko wstecz, o wiele dalej aniżeli np. Wilna, które zupełnie mieszczaństwa nie posiadało. Czynnik miejski zdecydowanie zatem wpływał dodatnio na ruch muzyczny w Polsce.

Warstwa chłopska, zbyt uboga i upośledzona nie wchodzi w rachubę jako czynnik ruchu muzycznego. Natomiast wydała kilku kompozytorów, m. i. Lwowczyka i Gomółkę.

Wytworzona w XIX w. warstwa robotnicza, okazała najwięcej zdolności w kierunku *społeczności muzycznej.* Chóry Wielkopolski i Górnego Śląska składają się w lwiej części z elementu robotniczo rzemieślniczego, który w ten sposób siłą rzeczy wysuwa się na pierwszy plan ruchu odbiorczo-muzycznego w Polsce.

2) *Czy i jakie istnieją możliwości zainteresowania społeczeństwa muzyką jako sztuką?*

Zasadniczo tak. Coprawda w chwili obecnej warunki szczególnie nie sprzyjają zainteresowaniu sztuką. Szukanie przez poszczególne narody rozwiązania trudnych problemów ustrojowych i ekonomicznych osłabia znacznie pęd ku sztuce, gdzie intelekt musi dominować. Społeczeństwa uciekają do sportu, który raczej staje się azylum przed trudną rzeczywistością aniżeli naturalną potrzebą mięśni.

Wśród tych trudności specjalnie w Polsce odgrywają olbrzymią rolę warunki ekonomiczne. Gdy się słyszy o takich faktach, jak dożywianie 50.000 ludzi w jednym powiecie wileńszczyzny, przejmuje nas niepokój, czy ci ludzie zainteresują się kiedykolwiek muzyką, książką, obrazem. Czy w tych warunkach można mieć nadzieję na jakąkolwiek szybszą poprawę?

Raczej nie. Temwięcej musimy włożyć wysiłku w przyszłe pokolenia, aby te następne miały już pracę o wiele bardziej ułatwioną. Stąd płynąć winna nasza troska o muzykę w szkołach. Na ten temat powiedziano wiele, więcej jeszcze napisano. Niestety do tej pory nie jest dobrze. Wystarczy przeczytać kilka artykułów krytykujących obecny program muzyczny szkół powszechnych, aby zdumieć się, jakim cudem program ten jeszcze się utrzymuje przy życiu. Propaguje on bowiem metodę nauki śpiewu w sposób „pastuszy”, t.j. uczenia na pamięć bez znajomości nut, których nawet nie wolno uczyć do czwartego oddziału szkoły powszechnej. Że taka metoda i taki program prowadzą wyłącznie do mechanicznego nauczania śpiewu i nie dają żadnych muzycznych podstaw, to pewne.

Inne troski wzbudza polityka Polskiego Radja. Instytucja, którąby mogła w ciągu krótkiego czasu podnieść ruch muzyczny kraju o jakie 50%, robi wszystko, aby tylko go sparaliżować i zabić. Obok Wilna, które protestowało w styczniu przeciwko dotychczasowej działalności prowincjonalnej Radja stanął Kraków, równie silnie broniący swych kulturalnych dóbr, zagrożonych przez Radjo Warszawskie. Mamy nadzieję, że wkrótce ustąpi bezplanowość i bezprogramowość muzyczna Polskiego Radja w Warszawie i że odegra ono w ruchu muzycznym Polski bardzo poważną rolę.

Pozostaje jeszcze sprawa funduszów na muzykę. Uważam, że tu można wykazać wiele inicjatywy. Przydałaby się ustawa o tantjemach autorskich za utwory kompozytorów których prawa autorskie już wygasły. Dalej możnaby pomyśleć o drugiej loterji państwowej, z mniejszym zakresem działania, z której dochody szłyby wyłącznie na sztukę polską. Coś podobnego istnieje na Łotwie i wydaje podobno znakomite rezultaty. Z tych i innych źródeł wpływające pieniądze, mogłyby utworzyć fundusz muzyczny, rozdzielany stosownie do *aktywności* poszczególnych towarzystw oraz instytucyj muzycznych. Pole do działania otwiera tu się b. szerokie.

3) *Jaka jest rola muzyka (twórcy, odtwórcy, pedagoga, krytyka) w pracy nad umuzykalnieniem naszego społeczeństwa i podniesieniem kultury muzycznej w Polsce?*

Jaknajmniej pretensji do społeczeństwa, a jaknajwięcej wysiłku. Nietylko artystycznego, bo ten się sam przez się rozumie, ale organizacyjnego. Trzeba sobie powiedzieć, że na każdym z nas ciąży obowiązek pracy organizacyjnej, od której nie można się uchylić. Typ *artysty-społecznika* staje się charakterystyczny dla obecnych stosunków w Polsce. Tym sposobem wiele można zdziałać. Naturalnie dużo zależy tu od indywidualności danego artysty, jego siły i wyrobienia społecznego, jego walorów artystycznych. Jedno staje się pewne: nie należy nigdy działalności artystycznej dociągać do poziomu słuchacza, lecz zawsze słuchacza starać się podnieść do wyższego poziomu, zasada tak często łamana przez kompozytorów, wirtuozów i krytyków. Jedna pedagogja może wolna jest od tego zarzutu, ale i tu popełnia się wiele błędów przez bagatelizowanie tego wszystkiego co jest nowe i odbiegające od znanych szablonów. Uczeń konserwatorjum musi być przygotowany do tego, co napotka w życiu. Skoro nic mu

się nie powie o Ravelu lub Strawińskim, wówczas jego zetknięcie się z utworami tych, na całym świecie granych mistrzów, wywoła w nim żal i pretensję do szkoły, jak również podejrzenie co do poziomu nauki, która obowiązana jest uwzględniać to wszystko, co ma jakąkolwiek wartość zdobywczą i odkrywczą. Prowincjonalizm polski musi na terenie szkoły muzycznej stanowczo zniknąć.

Wyczerpałem pytania. Uwagi moje naszkicowane zaledwie powierzchownie, dyktowane są optymizmem, że jednak wiele jeszcze można zdziałać, pomimo trudności jakie się piętrzą przed współczesnem życiem artystycznem Polski. Do tego optymizmu upoważnia mnie porównanie stanu w jakim znajdowała się muzyka za czasów Moniuszki z stanem dzisiejszym. Różnica tych czasów jest jednak frapująca.

ZBIGNIEW DYMMEK
Kraków

Przyczyny, dla których ruch muzyczny w Polsce wykazuje znaczny spadek, nie są tego rodzaju, aby nie można było mieć nadziei na poprawę w niezbyt dalekiej przyszłości. I chociaż niejeden muzyk polski czuje się niepotrzebnym w naszem społeczeństwie i ulega zniechęceniu lub nie widzi sensu w swej pracy, to jednak nie należy zapominać, że jesteśmy narodem w lwiej części niemuzykalnym i że dawniej muzyka również nie była ani częstym ani miłym gościem w polskim domu, a słowo muzyk nie rozumiano w szerokich masach inaczej jak muzykant. Jeżeli więc obecnie jesteśmy świadkami — a niekiedy i ofiarami — jeszcze większego oddalenia społeczeństwa od najpotężniejszych dzieł genjuszy muzycznych, to dokonał tego głównie kryzys ekonomiczny, który uniemożliwił i tym nielicznym rzeszom melomanów obcowanie z muzyką w naturalnych kształtach, pozostawiając im prawie jedyny kontakt z dobrą muzyką dzięki tak bardzo niedoskonałym aparaturom radjowym.

Trzeba przypuszczać, że z tego samego powodu czynniki rządzące poświęciły czasowo swą uwage umuzykalnieniu jedynie młodego pokolenia, obierając za teren do tego szkołę powszechną a częściowo i gimnazjum.

W poszukiwaniu przyczyn obecnego ciężkiego położenia muzyki, postarajmy się rozważyć, czy niema błędów, zanied-

bań lub win po stronie samych muzyków. Co zrobiliśmy np., aby płodów naszej pracy potrzebował inteligent, chłop czy robotnik?

W tem miejscu zauważę, że nie należy przeciętnemu słuchaczowi dawać tę samą muzykę, w jakiej smakuje muzyk-kompozytor, czy muzykolog. Mamy w pamięci list profesora Lwowskiego Uniwersytetu, w którym wzywa Polskie Radjo, aby zaprzestało „rozstrajać nerwy modernistycznemi symfonjami“. Jest to głos wybitnego człowieka! A podobny stosunek do muzyki współczesnej, czy wogóle bardziej skomplikowanej ma większość polskiej inteligencji. Nie może być korzystniejsza sytuacja, jeśli chodzi o niższe sfery społeczeństwa. Dlatego twórczość naszych przodujących kompozytorów może mieć odbiorców tylko wśród muzyków i nielicznych przedstawicieli inteligencji. Tylko „wybrani“ mogą ją rozumieć i odczuwać.

Pozatem przeważają w polskiej twórczości muzycznej tematy smutne, wstrząsające — wogóle poważne; pomysły muzyczne tylko w rzadkich wypadkach posiadają przekonywujący rytm. Również prawie nie uwzględniamy zapotrzebowań muzycznych ogromnej części społeczeństwa, komponując wbrew temu, co najbardziej odpowiada szerokim warstwom: zamiast zdecydowanej i wybitnej rytmiki dajemy rozlewność w tematyce, zamiast inwencji radosnej czy humoru — dajemy smutek, łzy, boleść; zamiast utworów prostych dajemy symfoniczne opracowania, co samo już odstrasza nietylko prostego człowieka, ale i niejednego inteligenta; nie piszemy komedyj muzycznych i operetek, choć te formy miałyby u nas większe powodzenie od niejednej opery, pozwalając jednocześnie kompozytorowi rozwinąć całą jego wiedzę i technikę. Nie znajdzie szary słuchacz zadowolenia wewnętrznego jakoteż nie znajdzie dbałości o jego jeszcze nie rozwinięte potrzeby muzyczne— tam, gdzie odtwarzają dzieła odpowiadające może najlepiej średniemu poziomowi muzykalności. Myślę o teatrach operowych.

Słuchacz przychodzący tutaj chce w pierwszym rzędzie spektaklu. Zamiast tego widzi (najczęściej) fatalną grę aktorów, nie słyszy i nie rozumie słów tekstu operowego, przygłuszanego przez orkiestrę dzięki niezdolności dyrygentów operowych wydobywania z orkiestry walorów muzycznych bez „przykrywania“ śpiewaków. Ci, ze swej strony, lekceważą słowo śpiewane, zamieniając samogłoski trudne na łatwe, lub połykając spółgłoski jakby nie wiedzieli, że te ostatnie to skuteczny oręż przeciw zbyt silnej orkiestrze. Nic też dziwnego, że nawet piękne głosy naszych śpiewaków nie przyciągną takiego słuchacza.

Największe, obok szkoły powszechnej, możliwości pozyskania ogółu dla muzyki ma u nas Polskie Radjo. Porównywując programy radjowe polskie i zagraniczne, można się przekonać, że kierownictwo muzyczne tej instytucji nie wykazuje starań (a jeśli stara się—to nieudolnie), aby zwiększyć i wyszlachetnić potrzeby swego przeciętnego odbiorcy, lecz obniża poziom audycyj radjowych przez nadawanie tandety muzycznej, postępując jak prywatny przedsiębiorca szukający największych zysków i nie zaprzątający sobie głowy, czy jego wysiłek ma cechy ideowe. Polskie Radjo w swej polityce muzycznej miało na celu wybrnięcie z trudnej sytuacji finansowej przez zcentralizowanie działalności prawie całkowicie w rozgłośni warszawskiej, nie zapominając jednak o prowincji, ale tylko w tym sensie, aby ją eksploatować... Ta polityka wywołała już silne protesty Wilna i Krakowa. Nie jest też wykluczony bojkot Polskiego Radjo, zwłaszcza, że polityka taka spowodowała zamarcie ruchu koncertowego poza stolicą, możliwego w naszych czasach tylko przy poparciu Radja. Skutkiem niej prowincjonalne szkoły muzyczne stały się prawie niepotrzebne nietylko dla zawodowców ale i dla amatorów. Trudno wierzyć, aby taki stan rzeczy nie doprowadził na prowincji do stracenia przez Polskie Radjo posiadanych jeszcze pozycyj, skoro żywi przedstawiciele muzyki będą skazani na zagładę, a zobojętniałe i nie umiejące tylko słuchać muzyki społeczeństwo—zostawione na oddziaływanie ryczących głośników i bezdusznych aparatur, wystarczających normalnie do wysłuchiwania komunikatów lub sprawozdań z zawodów sportowych.

Nie bez zarzutów jest działalność przodujących polskich orkiestr symfonicznych. Tutaj jednak usprawiedliwia je wegetacyjna sytuacja finansowa.

Z powyższego widać, jakich zmian trzeba dokonać, aby muzyka w Polsce zajęła należne jej miejsce.

Twórczość naszych kompozytorów, którym zależy na podniesieniu i przygotowaniu ogółu do stopniowego odczuwania i częściowego choćby zrozumienia wysokich wzlotów ducha ludzkiego w dziedzinie tonów — powinna ulec przemianom. Należy przemawiać do ogółu językiem posiadającym te słowa, któreby przekonywały i zjednywały go do muzyki wartościowej, t. zn. — zwrócić dużo uwagi na rytmikę, unikać łzawienia, którem tak przepojona jest polska twórczość z czasów naszej krzywdy narodowej, starać się o formy proste i zwięzłe, pamietając, że żyjemy w czasach skrótów i przyśpieszonego tempa życiowego, wreszcie — próbować humoru.

Zapoczątkowane przez szkoły powszechne rozwijanie zamiłowań muzycznych i zrozumienia muzyki dzięki „godzinom słuchania muzyki“ powinniśmy podtrzymywać i kultywować przez skierowanie mas do teatrów muzycznych, które muszą pomyśleć, aby je do siebie przywiązać przez przemyślany dobór repertuaru i jak najstaranniejszy sposób podawania słuchaczowi tekstu.

Polskie Radjo może dokonać wiele w tej gigantycznej pracy nad przekształceniem stosunku i zamiłowań społecznych do t. zw. muzyki poważnej—o ile zechce zrozumieć, że radjo choć jest bezcennym wynalazkiem, to zastępuje żywego człowieka tylko częściowo, a jeśli chodzi o muzykę to jego rola znacznie się zmniejsza, gdyż przeciętny słuchacz nie umie tylko słuchać muzyki (znane jest wszystkim zasypianie ze słuchawkami na uszach) i daleko więcej podlega czarowi żywego artysty o mniejszych kwalifikacjach niż wybitnego artysty „podanego“ przez radjoodbiornik. Co się tyczy muzyków — zawodowców, to radjo nie może ich zadowolnić z powodu braków technicznych naszych rozgłośni, a w równej mierze z powodu niedoskonałości polskich radjoodbiorników, względnie — dużych kosztów związanych z utrzymaniem aparatury radjowej. Dlatego kierownictwo muzyczne Polskiego Radja nie powinno jeszcze pogłębiać kryzysu i skazywać na całkowitą zagładę zespoły symfoniczne czy kameralne oraz wirtuozów na prowincji, gdyż oni są tym żywym materjałem oddziaływującym bezpośrednio na społeczeństwo i pobudzającym życie muzyczne—tego nie dokona zaś sam aparat lub maszyna. Nie chodziłoby tu o utrzymywanie przez Polskie Radjo orkiestr lub innych zespołów na prowincji, lecz o dawanie bodźca do organizowania ruchu muzycznego w miastach poza Warszawą. Do pobudzenia takiego ruchu nie potrzeba sum, któreby zachwiały równowagę budżetową Polskiego Radja: wystarczyłyby skreślenia pozycyj nie przynoszących tej instytucji ani zaszczytu ani korzyści.

Zadaniem kół muzycznych (a konserwatorjum w szczególności) powinno być wypuszczanie muzyków o wysokich kwalifikacjach, aby najbliższe już pokolenie muzyków mogło i miało dane do wzbudzenia zaufania i szacunku społeczeństwa. Wypadki, które zdarzają się jeszcze obecnie, że dyrektor szkoły muzycznej nie odróżnia basklarnetu od oboju lub dźwięku klarnetu od dźwięku waltorni — świadczą wymownie, jaką pracę mają jeszcze przed sobą nasze konserwatorja.

Możliwe, że korektury i zmiany w polskiem życiu muzycznem, o których wyżej była mowa, okażą się zupełnie nie wystarczające,

o ile kryzys ekonomiczny będzie czynił dalsze spustoszenia. Co mają jednak robić i jak radzić sobie w tej sytuacji muzycy?

Kompozytorom, uznanym za wodzów polskiej twórczości muzycznej, nie mamy potrzeby wskazywać drogi, po której powinni kroczyć. Pozostali mają szerokie pole dla swej działalności, jeżeli zechcą pomyśleć o tych „dziewiczych“ u nas sferach nie tkniętych naprawdę przez sztukę. Czy warto tutaj skierować swe wysiłki niech im wystarczy fakt, że — jak pokazuje praktyka — robotnik jest zdolny do słuchania nie tylko sztajerów lub podobnej „muzyki“, lecz może również słuchać i (słucha!) pieśni Wolffa lub produkcji kwartetu smyczkowego. W interesie szybszego przeniknięcia muzyki i do tych warstw należy, aby powstała odmiana krytyka muzycznego — prelegent muzyczny. Zadanie jego byłoby bardzo doniosłe i trudne, albowiem musiałby on torować drogę muzyce w materjale surowym a często także niesfornym. Nie mniej ważnej pracy powinni podjąć się nasi organiści. Mogą oni pozyskać dla muzyki małe miasteczka i wieś polską przez tworzenie chórów. Ta praca mogłaby być realizowana jednak dopiero po stworzeniu przez odpowiednie czynniki sprzyjających dla niej warunków. Jakie znaczenie miałaby taka akcja nie trzeba chyba dowodzić. Pedagog i odtwórca spełnialiby w dziele zbliżenia naszego społeczeństwa do muzyki rolę nerwów, dla których mózgiem byłaby wartościowa twórczość muzyczna.

TEODOR ZALEWSKI

Warszawa

Gdy szukamy odpowiedzi na pytanie: jakie są konkretne przyczyny zaniku ruchu muzycznego w Polsce, zazwyczaj zwracamy się do warunków i struktury współczesnego życia, do nowych upodobań dzisiejszego człowieka i tu mniemamy znaleźć rozwiązanie dylematu, dręczącego każdego muzyka. W ostatnich zaś czasach szczególnie często można się spotkać ze zdaniem, że panujący kryzys gospodarczy jest najgłówniejszym sprawcą niedoli naszego ruchu muzycznego. A ponieważ zwalczenie tego kryzysu nie leży ani w mocy, ani w kompetencji muzyków, to podobno bezcelowem jest szukanie środków zaradczych i należy cierpliwie czekać aż „czasy się odmienią“.

Ten wszechmocny kryzys gospodarczy stał się dla wielu ludzi cudownie prostem i przekonywującem wyjaśnieniem wszelkich

klęsk naszego życia muzycznego: doskonale tłomaczy brak zainteresowania muzyką poważną, puste sale koncertowe, krach teatrów operowych, biedę muzyków i t. d., rozgrzesza naszą bezczynność i uwalnia od potrzeby przemyślanego stosunku do powstających nowych zagadnień.

Tymczasem należałoby w pierwszym rzędzie zdać sobie sprawę z tego, czy sami muzycy są dostatecznie aktywni w zwalczaniu t. zw. kryzysu w naszem życiu muzycznem i czy posiadają jakikolwiek konkretny plan działania, który przywróciłby muzyce właściwe miejsce w kulturze naszego kraju.

Mam wrażenie, że rzeczywistość daje negatywną odpowiedź na te pytania. Wbrew wszelkiej logice fakt zamierania naszego ruchu muzycznego nie wywołał prawie żadnej reakcji obronnej wśród naszych muzyków: panuje tam podziwu godna bezczynność i... bezradność. Większość muzyków przytem nie uświadomiła jeszcze sobie, że obecna epoka wielkich przemian społecznych, gospodarczych, ustrojowych i t. d. wymaga i od nich rozwiązania szeregu nowych zagadnień w dziedzinie sztuki i życia artystycznego. Dlatego w mojem przekonaniu najbardziej konkretną przyczyną zaniku ruchu muzycznego w Polsce jest bierność samych muzyków i nieuświadomienie przez nich potrzeby wytężonej, rozumnej i szczerej pracy, wolnej od szukania taniego efektu lub osobistego rozgłosu.

Charakterystycznym objawem naszych czasów jest jakby zanik zainteresowania muzyką poważną. Nie tak dawno jeszcze publiczność zapełniała sale koncertowe i teatralne, gorąco komentowała wydarzenia artystyczne i zdolna była do entuzjazmu. Dziś ta publiczność znikła; pozostała tylko garstka ludzi przeważnie zawodowo słuchających muzyki: ich związki z muzyką są raczej formalne.

Nie da się zaprzeczyć, że te sfery, które dawniej dostarczały największej liczby wielbicieli muzyki, dziś w rachubę już nie wchodzą. Muzyka poważna przestała istnieć nietylko dla arystokracji i zamożniejszej burżuazji, ale i dla przeważającej masy inteligencji. Zainteresowania muzyczne tych warstw nie sięgają poza piosenkę rewjową, chór rewelersów lub szlagiery jazzowe. Gdy ze względów „reprezentacyjnych" lub towarzyskich zmuszone są zetknąć się z muzyką poważną, zdradzają żenującą wprost ignorancję i wykazują zupełny brak orjentacji w naszych stosunkach muzycznych.

Gdzież szukać odbiorców muzyki? — Sądzę, że muzyka musi

wyjść z ograniczonego terenu, na którym pozostawała do tej pory i dotrzeć tam, gdzie dotąd nie docierała. Niech przestanie być sztuką dla nielicznych wybranych, a stanie się sztuką potrzebną i znaną każdemu. *Muzyka winna pójść w szerokie masy!* Pozornie hasło to trąci pustym frazesem o akcencie demagogicznym. W istocie kryje w sobie najbardziej palące i żywotne zagadnienie,—zagadnienie rozszerzenia zasięgu muzyki poważnej. W jego rozwiązaniu leży przyszłość muzyki, jako sztuki.

Przed laty próbowano u nas rozwiązywać problem umuzykalnienia mas w płaszczyźnie ruchu śpiewaczego i osiągnięto dodatnie wyniki: praca towarzystw śpiewaczych wywoływała i wzmagała zainteresowania muzyczne szerokich warstw społecznych. Niestety nie wyzyskano wypływających stąd możliwości, ujęto zadanie zbyt jednostronnie i sprawa utknęła.

Dziś praca nad umuzykalnieniem mas winna być bardziej wszechstronną i zmierzać do stopniowego kształcenia słuchacza na różnego rodzaju dziełach muzycznych o istotnej wartości. Trzeba tylko zerwać z pokutującym dość szeroko mniemaniem, że szerokim masom odpowiadają tylko t. zw. popularne programy z nieodzowną muzyką „swojską“ o rytmach skoczno-tanecznych.

Praca muzyczna wśród szerokich mas nie da się pomyśleć bez jednoczesnej decentralizacji naszego ruchu muzycznego. W mniemaniu wielu t. zw. względy reprezentacyjne, prestige'owe etc. nakazują łożyć ogromne sumy na utrzymanie przy życiu niektórych zdegenerowanych stołecznych instytucyj muzycznych. Natomiast potrzeby życia muzycznego na prowincji w minimalnym stopniu są brane pod uwagę. Najwyższy już czas skończyć z tem sztucznem skupianiem ruchu muzycznego w najmniej muzykalnem mieście Polski. Ośrodkami ruchu muzycznego muszą stać się istniejące lub nowopowstałe towarzystwa i koła miłośników muzyki w całym kraju. Jak wskazują świeże doświadczenia, aktywność tego rodzaju organizacyj, połączona z rozumną i planową pracą może dać doskonałe wyniki nawet na terenie zdawałoby się beznadziejnym.

Prace lokalnych towarzystw muzycznych dadzą konkretne wyniki, gdy będą się opierać na wspólnych założeniach ideowych i ścisłem wzajemnem współdziałaniu. Rozproszone wysiłki i luźne poczynania zgóry są skazane na niepowodzenie i będą tylko marnotrawieniem energji. Dlatego koniecznem jest utworzenie takiej instytucji, którаby wspierała i uzgadniała prace poszczególnych towarzystw, łączyła ich wysiłki i umożliwiała istotne współdziała-

nie. Wydaje mi się, że życie dawno już się domaga zrzeszenia się wszystkich społecznych organizacyj muzycznych w „Związek Polskich Towarzystw Muzycznych”. W innych dziedzinach na każdym kroku spotykamy liczne instytucje, które ujmują w karby organizacyjne różne przejawy działalności ludzkiej i reprezentują pewne interesy. Świat muzyczny stanowi pod tym względem szczególny wyjątek i jakby dumny był ze swej dezorganizacji i rozproszenia. Skutki tego są widoczne. Wspominany Związek, będąc widomym znakiem jedności i wspólnych dążeń polskich organizacyj muzycznych, mógłby z czasem przemienić się w instytucję reprezentującą polski świat muzyczny i jego potrzeby artystyczne.

Obok pracy planowej nad rozbudzeniem zamiłowania do muzyki w szerokich masach, niemniejszą wagę posiada praca muzyczna wśród młodzieży szkolnej, stąd bowiem wyjdą kadry przyszłych miłośników muzyki. Wydaje się, że na tym terenie dotąd zrobiono jeszcze bardzo niewiele i muzycy nie doceniali jego znaczenia. Reforma szkolnictwa ogólno-kształcącego i układane nowe programy nauczania pozwolą zapewne na twórczą pracę i w tym zakresie.

Ten najogólniejszy zarys ważniejszych problemów naszego życia muzycznego poniekąd sam wskazuje, jaka jest rola muzyka w pracy nad umuzykalnieniem naszego społeczeństwa i podniesieniem kultury muzycznej w Polsce. Obecnie muzyk nie może działać w oderwaniu od rzeczywistości, widzieć na pierwszym planie tylko siebie, lecz musi pracę swą uzgodnić z potrzebami życia, a obok talentu i umiejętności artysty wysokiej klasy musi posiadać chęć i zdolność do pracy społecznej oraz żarliwą ofiarność w imię celów wyższych, niż osobiste. Wszyscy zaś muzycy polscy muszą zdobyć się na wynalezienie wspólnej platformy, na której mogliby, pracując wytężenie, odrobić dotychczasowe zaniedbania i błędy.

Jeżeli postawiona wyżej teza o konieczności umuzykalniania mas jest słuszną, to jakże szerokie, wprost bezkresne możliwości pracy otwierają się przed każdym muzykiem. Wzniecenie i ożywienie ruchu muzycznego w różnych zakątkach naszego kraju, tworzenie towarzystw i kół miłośników muzyki, organizacja zespołów instrumentalnych i wokalnych, piśmiennictwo popularne, odczyty i wykłady, działalność pedagogiczna, kształcenie smaku słuchacza i wyrabianie jego upodobań muzycznych, a wszystko to w połączeniu z niestrudzoną pracą organizacyjną i społeczną—

oto możliwości istotnie twórczej i owocnej pracy. Jeżeli nasi muzycy potrafią zapalić się do tej pracy, jeżeli wyrzekną się wybujałych ambicyj i przestaną troszczyć się o wygodne życie z małemi obowiązkami, jeżeli wreszcie uświadomią sobie że opieranie swego bytu na ciągłych stypendjach państwowych jest conajmniej upokarzającem dla człowieka w pełni sił, to można będzie liczyć na radykalny zwrot w dziejach naszej kultury muzycznej.

Wierzę, że muzycy, którzy chcą czynnie i z pożytkiem pracować, potrafią przekonać swych kolegów po fachu o niedorzeczności jakiegoś „klasowego" podziału na starych i młodych, konserwatystów i modernistów, wpływowych i niewpływowych. Dziś nie czas na urojone antagonizmy i walki osobiste: zamiast tego skierujmy całą naszą energję na tworzenie zdrowych i trwałych podstaw polskiej kultury muzycznej.

STANISŁAW WIECHOWICZ
Poznań

Możnaby zacząć dyskusję od tego, czy istniał wogóle kiedykolwiek u nas taki ruch muzyczny, w porównaniu z którym dzisiejszy stan byłby alarmującym. Mnie się wydaje, że nie. A jeżeli przytem uwzględnimy obecne warunki ekonomiczne, istnienie radja, przesilenie niektórych form muzycznych i muzykowania samego, a także brak wybitniejszych talentów (zresztą nietylko u nas), to nie trudno nam będzie zrozumieć dlaczego w operze jest pusto, na koncertach także, a nowe kompozycje nie wzbudzają entuzjazmu.

Inna rzecz, że objawy te, zrozumiałe w stolicy i kilku innych większych miastach, nie tłumaczą zupełnie naszej prowincji, która tak wytrwale manifestuje swą bierność i obojętność, ale chyba nie z przesytu wysoką kulturą muzyczną i wyrafinowanemi zdobyczami na tem polu. Prowincja nasza wogóle muzyką się nie zajmuje i nic ją te rzeczy nie obchodzą.

I tu właśnie kryje się sedno zagadnienia. Jeżeli bowiem chcemy mówić o kulturze muzycznej jakiegoś kraju lub narodu, to nie możemy brać pod uwagę to tylko, co produkuje stolica i kilka większych miast, ale musimy badać miasta, miasteczka i wsie. Jeżeli chodzi o nas, to nie trudno powiedzieć jaki byłby rezultat podobnych badań. To też zrozumiawszy i uświadomiwszy sobie gdzie leży przyszłość naszej kultury muzycznej, powinniśmy całą naszą uwagę skierować na prowincję i stamtąd rozpocząć *pracę*

organiczną. Prowincja nasza ma dużo świeżych sił i odłogiem leżącego zapału — to też zadanie trudnem nie będzie, ale pod warunkiem, że do pracy staną ludzie *z pełnem przygotowaniem* fachowem i społecznem. Pozatem nie należy zapominać, że będzie to praca dla całych pokoleń, nawet wtedy jeżeli sobie nie postawimy narazie większych wymagań jak tylko odrobienie zaległości. W Europie pracę tę prowadziło jakieś 5—6 pokoleń zanim kultura muzyczna osiągnęła swój poziom. Działo się niestety to wtedy, kiedyśmy byli politycznie nieobecni, a narodowo rozczłonkowani — t. j. w wieku 18 i 19, na który to czas przypada właśnie największy i powszechny rozkwit kultury muzycznej w Europie. Mam na myśli nie tyle bogaty dorobek twórczy tych czasów, ile głównie proces obejmujący w niektórych krajach wszystkie warstwy i wytwarzający w umysłach świadomość doniosłości kultury muzycznej dla życia narodu, oraz znaczenia jej w organizowaniu mas za pomocą tak mocnych a prostych i bezinteresownych spoideł, jakiemi są formy masowego kultywowania muzyki.

Żadna ze sztuk nie nadaje się tak do pełnienia funkcji społecznej, jak właśnie muzyka — i żadna z nich nie ma w sobie tyle zdolności skupiania mas, organizowania ich i wychowywania. Te właściwości muzyki zaczął wyczuwać i wydobywać na jaw w Europie wspomniany okres, podejmując rozległą i głęboko sięgającą pracę nad uspołecznieniem tej sztuki i umuzykalnieniem społeczeństwa, wciągając je do czynnego udziału w wytwarzaniu kultury muzycznej w narodzie. Nie było to oczywiście żadnem objawieniem, bo precedensy, choćby nawet w bardzo pierwiastkowych formach, w historji już były.

Byłoby nieścisłością twierdzić, żeśmy w tej pracy żadnego udziału nie brali. Niestety tylko jednostkowo. I aczkolwiek przynosi nam zaszczyt, że w tak trudnych czasach znalazły się u nas jednostki, dzięki którym imię polskie nie zostało wykreślone z dziejów muzycznych Europy tego okresu, to jednak wysiłki ich, niejednokrotnie niezmiernie doniosłe w swych skutkach późniejszych, nie mogły w danym momencie odgrywać roli czynnika konstruktywnego w dziele budowy organicznej kultury muzycznej narodu, ani rodowodu swego z tej kultury (jako nieistniejącej) wyprowadzać. Wysiłki te były najwyżej emocjonalnemi aktami protestu, które spętany organizm narodu wyrzucał z siebie na znak życia, ale nie mogły być wykładnikami kultury muzycznej społeczeństwa i głębszego związku z naszem życiem ówczesnem nie miały. (Chopin jest tu najbardziej jaskrawym przykładem).

Dopiero pod koniec 19 wieku widoczne są próby i wysiłki w kierunku *pracy organicznej w społeczeństwie* (Maszyński w Warszawie, Gall w Małopolsce, Dembiński w Poznaniu). Praca ta zapoczątkowana pod znakiem ideałów wielkiego misjonarza naszej narodowej kultury muzycznej Moniuszki dała szczególnie dobre rezultaty tam gdzie oparła się o najszersze warstwy — wieś, lud, miasteczka, sfery rzemieślnicze, kupiectwo — t. j. w Wielkopolsce, na Pomorzu i Śląsku. Za przykładem tych dzielnic poszły i inne jeszcze w dobie przedwojennej, a obecnie ruch ten daje się zaobserwować już w całym kraju.

Jeżeli więc — wracając do założenia — pomimo tylu niesprzyjających okoliczności i warunków życie muzyczne nie załamało się u nas nawet w dobie, kiedy wartościowe społecznie, a utalentowane muzycznie jednostki uważały niemal za zdradę sprawy narodowej zajmowanie się tak oderwaną i nieużyteczną rzeczą jak muzyka, jeżeli — powtarzam — w takim czasie nie przestała sztuka ta wogóle istnieć, to chyba to o nas źle nie świadczy. Jeżeli zważywszy te wszystkie okoliczności, spojrzymy bezstronnie—i nie z punktu widzenia stolicy wyłącznie — na obecny dorobek w tej dziedzinie (bo dorobkiem już można nazwać to czem dziś dysponujemy), to nie znajdziemy powodu do ubolewań. Najwyżej możemy poczuć żal na myśl, jakby mogła wyglądać nasza kultura muzyczna, gdyby nie te 150 lat wykreślone z życia.

Fakt że nie jest tak źle jakby się zdawało nie zwalnia nas oczywiście od obowiązków wynikających z samego życia; winniśmy przytem dokładnie zdawać sobie sprawę z ogromu pracy jaką mamy do nadrobienia. Pójdzie to bardzo szybko, jeśli znajdziemy odpowiednie podejście do zagadnienia i zajmiemy się w pierwszym rzędzie przygotowaniem gleby pod przyszłą kulturę muzyczną polską. Mówię *przyszłą*, bo dzieje naszej muzyki są dotąd dziejami jednostek przy zupełnej bierności mas. A o kulturze można mówić dopiero wtedy, kiedy w wytwarzaniu jej bierze udział nietylko górna warstwa specjalistów, ale i szeroki ogół. I mierzy się ją nie najwyższemi szczytami, ale wysokością *przeciętnego poziomu.*

Jak dotąd nie możemy mówić u siebie o istnieniu kultury muzycznej, bo nie posiadamy dobrego stanu średniego, dobrego przeciętnego poziomu w muzyce, zarówno w twórczości, odtwórczości i pedagogji, jak i w krytyce. Wiedza, umiejętność i cała techniczna strona u większości osób uprawiających muzykę w tej czy innej formie znajduje się zbyt często niestety poniżej najskromniejszej nawet normy. A najgorzej jest właśnie na tych odcinkach,

które warunkują normalny rozwój kultury muzycznej w społeczeństwie t. j. w *szkole i Kościele.*

Nauczyciel i organista są twórcami kultury muzycznej Niemiec, Austrji, Czech, Holandji, Danji, Szwajcarji i t. p. Ludzie ci rozsiani po całym kraju prowadzą chóry i orkiestry, urządzają koncerty, wygłaszają prelekcje i sami są często wirtuozami na instrumentach. Ich to zasługa jest, że kraje te mają tak wysoki przeciętny poziom kultury muzycznej. Dzieje się to jednak dlatego, że są znakomicie przygotowani zawodowo i dobrze sobie uświadamiają swoją rolę i obowiązki społeczne. Nauczycielstwo nasze tak społecznie wyrobione mogłoby oddać nie mniejszą przysługę naszej kulturze muzycznej, gdyby miało należyte przygotowanie fachowe.

Organiści mają jeszcze większe pole do działania niż nauczyciele, co w naszych warunkach częściej niestety szkodę niż pożytek sprawie przynosi.

Jest jeszcze trzeci czynnik, bardzo ważny i rozporządzający dużemi możliwościami — to orkiestry wojskowe i ich kapelmistrze. Aczkolwiek przeciętny poziom tych orkiestr pozostawia jeszcze dużo do życzenia, jednak mogłyby one z powodzeniem współdziałać w umuzykalnieniu społeczeństwa. I to nietylko wtedy, gdy są proszone do współudziału, ale mogłyby również same występować z własną inicjatywą, szczególnie w tych miejscowościach gdzie niema społecznych organizacyj muzycznych. W innych dziedzinach wojsko doskonale rozumie swoją rolę pionierską i pracuje często z wielkim pożytkiem dla okolicy; jedynie w dziedzinie muzyki wzbrania się od przyjęcia na siebie tej roli. Prawdopodobnie na przeszkodzie również i tu stoi w wielu wypadkach niski stopień przygotowania fachowego kapelmistrzów.

Kwalifikacje muzyczne nauczycieli, organistów i kapelmistrzów wojskowych u nas są niskie. Ale ludzi tych za to winić nie można, bo skoro się ich przyjmuje na stanowiska, to znaczy że odpowiadają stawianym wymaganiom.

Nie bez winy jest tu także i nasze szkolnictwo muzyczne ze swemi przestarzałemi metodami nauczania i słabym kontaktem z życiem i społeczeństwem.

Odosobnieni są również i artyści, ci z górnych warstw, ale jest to właśnie skutkiem tego, że nie posiadamy warstw wyrównawczych, nie posiadamy dobrego stanu średniego, który byłby pośrednikiem pomiędzy masą a nimi.

Uspołecznienie artystów (odróżniam tu artystów i pracowników muzycznych) jest sprawą indywidualną każdego z nich. Oczy-

wiście są w tym zakresie tematy, które można załatwiać masowo, w narzuconej dla wszystkich formie, nie będą to jednak napewno tematy natury artystycznej, ile razy bowiem próbowano nacisku pod tym względem, tyle razy rzecz kończyła się fiaskiem. Byłoby więc dobrze, żeby przy układaniu planu *pracy organicznej* nie tyle wierzchnie warstwy brano pod uwagę (te same sobie dadzą radę i będą zawsze żyły własnem życiem oraz rządziły się własnemi prawami), ile owe zapomniane dotąd, a nawet lekceważone rzesze amatorów, którym przedewszystkiem należy zapewnić rzetelnych kierowników fachowych. Od należytego skojarzenia tych dwóch czynników zależeć będą losy kultury muzycznej naszego kraju.

BRONISŁAW RUTKOWSKI
Warszawa

Redakcja „Muzyki Polskiej“ obrała za temat swej pierwszej ankiety zagadnienie tak złożone, skomplikowane i uzależnione od mnóstwa czynników — nawet natury pozaartystycznej, iż mowy być nie może o wszechstronnem i mniej więcej wyczerpującem oświetleniu przez jednostkę wszystkich poruszonych w ankiecie zagadnień. Można omówić najwyżej kilka kwestyj, będących w ścisłym związku z tematem ankiety, można zwrócić uwagę na najsłabsze punkty naszego życia muzycznego, można a nawet i trzeba szukać rozwiązania nasuwających się dziś problemów kulturalnych, nie upierając się, iż jest to rozwiązanie jedyne.

Przeżywany obecnie zanik głębszych zainteresowań sztuką, zapewne, jest w jakimś związku z t. zw. kryzysem ekonomicznym, lecz, wydaje mi się, związek ten jest znacznie mniejszy, niż powszechnie o tem sądzą. Nędza materjalna dotknęła w czasach ostatnich przedewszystkiem te warstwy, które nigdy właściwie większego wpływu na rozwój kultury nie miały i nią się nie interesowały. Ta zaś część społeczeństwa, która ongiś korzystała z dóbr kulturalnych, nie zubożała aż tak dalece, by całkowicie sobie odmawiać rozkoszy obcowania z arcydziełami twórczości ducha ludzkiego. A jeśli to czyni, to wcale nie z przyczyn ekonomiczno-materjalnych, lecz z pobudek innych, bardziej zasadniczych.

Zagadnienia kultury duchowej stały się dla współczesnej, zmaterjalizowanej ludzkości zagadnieniami czysto abstrakcyjnemi, nie mającemi uchwytnego wpływu na bieg życia realnego, mater-

jalnego. I, jeśli współczesność wiele interesuje się nauką i wiele starań jej poświęca, to czyni to z pobudek praktycznych: zdobycze nauki w założeniu swem bezinteresowne, wykorzystuje się dla celów utylitarnych, materjalnych.

Nie ulega wątpliwości, iż ze wszystkich rodzajów sztuk pięknych, muzyka jest najbardziej abstrakcyjną, najbardziej nieuchwytną w swej istocie i w swem oddziaływaniu. To też znajduje ona dziś stosunkowo niewielu prawdziwych zwolenników i entuzjastów. Jeśli zaś jest tolerowana w wielu instytucjach państwowych i prywatnych, w których faktycznie głębszego zrozumienia nie znajduje, to dzieje się to tylko mocą tradycji: w przeszłości, w życiu kulturalnem narodów, muzyka miała wielkie znaczenie.

Dla ratowania zagrożonych przez współczesne, zmaterjalizowane życie odcinków kultury artystycznej i jej dorobku stanęli zorganizowani literaci i plastycy. Poruszyli oni opinję publiczną, zainteresowali swoją działalnością Władze Rządowe, powołali do życia nowe instytucje artystyczne (Akademja Literatury, Instytut Propagandy Sztuki).

Z muzyką jest u nas znacznie gorzej. Muzycy nie potrafili wspólnie wypracować żadnej idei, któraby ich pracę skierowała na wyraźnie wytknięte tory i scaliła ich wysiłki. Starania poszczególnych jednostek o uzyskanie subwencyj dla instytucyj i szkół muzycznych, albo też o ich upaństwowienie — jeśli nie całkowite, to przynajmniej częściowe — to najczęściej spotykana u nas forma społecznej działalności muzycznej.

Często powtarzane wyrazy: umuzykalnienie społeczeństwa, stały się frazesem bez znaczenia, gdyż nie nadano temu wyraźnej treści. Niewielu mamy muzyków, którzy z całą świadomością pracują nad umuzykalnieniem szerokich mas społecznych, którzy w tej pracy mają wytknięty plan i sprecyzowaną ideę umuzykalnienia. Wydaje się nawet, iż czynniki oficjalnie odpowiedzialne za organizację życia muzycznego w Polsce — takiego ściśle wypracowanego planu nie mają. A wszak chodzi tu o kwestję bardzo zasadniczą — chodzi o mocne podstawy, fundament rozwoju kultury muzycznej, bez którego niewiele pomoże muzyce polskiej subwencjonowanie Filharmonji i innych zespołów koncertowych, upaństwowianie opery i szkół muzycznych, gdyż może do tego dojść, a zresztą — częściowo już tak jest, iż na koncerty i opery nikt nie będzie chodził, a szkoły muzyczne nie będą miały uczniów.

Umuzykalnienie społeczeństwa rozumiem jako rozbudzenie wrażliwości muzycznej i zamiłowania do muzyki wśród szerokich

mas, skierowanie istniejących w społeczeństwie zainteresowań muzycznych na tory artystyczne i ich pogłębienie. Jedynie zaś skuteczną metodą ku temu — jest droga bezpośredniego oddziaływania muzycznego przez wartościowe, umiejętnie dobrane utwory.

Największy, zdaniem mojem, wpływ wywierają na kształtowanie się muzykalności społeczeństwa: Kościół, szkoła i różnego rodzaju instytucje społeczne, mające za zadanie, między innemi, szerzenie oświaty i kultury.

Warto zastanowić się nad związkiem, jaki istnieje pomiędzy muzyką kościelną, a umuzykalnieniem najszerszych warstw. Niedostatecznie jest to u nas uświadamiane, nie wszyscy zdają sobie dokładnie sprawę, jaką rolę spełnia Kościół w urabianiu upodobań artystycznych w najszerszych warstwach społecznych. Niema zaś u nas w muzyce dziedziny tak zaniedbanej i przez społeczeństwo, a nawet i duchowieństwo niedocenianej i lekceważonej — jak muzyka kościelna. Istnieją wprawdzie tu i ówdzie dobrze zorganizowane i artystycznie wyrobione chóry kościelne, mamy już szereg organistów muzycznie uzdolnionych, do swego zawodu odpowiednio przygotowanych i z wielkim zapałem w muzyce kościelnej pracujących, lecz wszystko to ginie wśród przeważającej masy organistów-samouków, lub niedouków, wygrywających na nadpsutych i rozstrojonych organach byle co i byle jak.

Muzyka kościelna w Polsce stała się synonimem dyletantyzmu, nieuctwa i najgorszego smaku muzycznego. Wystarczy powiedzieć, że w stolicy Polski, podczas uroczystych, reprezentacyjnych nabożeństw wykonywane są takie utwory jak: Requiem — Verhulsta, Pod Krucyfiksem — Faura, Ave Maria — Donizettiego, Łaski o Boże — Stradelli, Méditation z op. Thais Masseneta, Śmierć Azy Griega i wiele, wiele innych fałszywie patetycznych lub też ckliwych utworów. Wystarczy przypomnieć, że w Krakowie na nabożeństwach grywa orkiestra mandolinistów. Wystarczy uświadomić, że w Warszawie, w jednym z większych kościołów, wykonywane są nieudolnie i naprędce sklecone msze z reminiscencjami muzyki rosyjskiej. Jeśli tak jest w Warszawie, to cóż dopiero mówić o poziomie muzyki kościelnej w kościołach małomiasteczkowych i wiejskich!...

I taka oto muzyka kształtuje ucho muzyczne szerokich mas, licznie do kościoła uczęszczających.

Często słyszymy narzekania na niski poziom śpiewów ludowych w naszych kościołach i stąd wyciągamy wnioski o niemuzykalności naszego społeczeństwa. Zapominamy zaś o tem, że lud

nie ma w kościele dobrych porządnie wykonanych wzorów muzycznych, bo śpiewy wykonywane dziś na chórze i przy ołtarzu, w wielu wypadkach nie odbiegają od powszechnie śpiewanych, w sposób brzydki, — śpiewów ludowych.

Kto wie, czy ta przysłowiowa niemuzykalność naszego społeczeństwa nie jest wynikiem ciągłego stykania się z muzyką brzydką, mało wartościową, podaną nieumiejętnie i w złej formie.

Uporządkowanie muzyki kościelnej, podniesienie jej do poziomu prawdziwej sztuki, uważam za jedno z najpilniejszych zadań muzycznych w Polsce.

Jeśli chodzi o muzykę w szkole ogólnokształcącej — teoretycznie sprawa przedstawia się nieźle: śpiew jest obowiązującym przedmiotem w szkole powsz. i nadobowiązkowym w gimnazjum. Przy umiejętnie więc opracowanym programie nauki i dobrem jego realizowaniu — dobrem i pedagogicznie i muzycznie — szkoła ogólnokształcąca może stać się ośrodkiem umuzykalnienia najbardziej skutecznem. Nasuwają się tu jednak pewne wątpliwości i braki. Przedewszystkiem nowy program śpiewu, narazie ogłoszony jako projekt programu, aczkolwiek w założeniu swojem — dobry, budzi u wielu muzyków szereg zastrzeżeń muzycznych.

I tu muszę podnieść dziwną obojętność naszych czołowych muzyków na sprawę tak ważną i zasadniczą dla kultury muzycznej, jaką jest—nauczanie śpiewu w szkołach ogólnokształcących. Gdy się rozstrzygały w Ministerstwie W. R. i O. P. sprawy programowe naszego szkolnictwa, żadna, o ile się nie mylę, z organizacyj muzycznych nie zwróciła się do władz oświatowych z umotywowanemi wnioskami, dotyczącemi nauczania śpiewu. W prasie muzycznej, poza Lwowskiemi Wiadomościami Lit. i Muz., i w prasie codziennej nic o tej doniosłej sprawie nie pisano. A warto przypomnieć, że właśnie w tym czasie Stowarzyszenie Kompozytorów Polskich rozgrzebywało i rozdmuchiwało inną sprawę, dotyczącą jednego z członków tej organizacji, czyniąc z tej sprawy omal że nie zagadnienie bytu kultury muzycznej. Stowarzyszenie Kompozytorów Polskich w związku z reorganizacją naszego szkolnictwa, nie zdobyło się na zwołanie specjalnego zjazdu swoich członków dla omówienia sprawy, od której może zależeć rozwój kultury muzycznej—sprawy nauczania śpiewu i muzyki w szkołach ogólnokształcących. Jeśli więc istnieją braki muzyczne w nowym programie śpiewu, winę ponoszą i muzycy, którzy tą sprawą niedostatecznie lub wcale nie zainteresowali się.

Program nauki śpiewu nie we wszystkich szkołach w całej

pełni i dobrze jest realizowany. Stoi temu na przeszkodzie brak odpowiednio przygotowanego i muzycznie uzdolnionego nauczycielstwa. Istniejące w Polsce zakłady kształcenia nauczycieli śpiewu: wydziały nauczycielskie przy Konserwatorjach w Warszawie, Poznaniu i Katowicach, Wyższy Kurs Nauczycielski w Poznaniu i Muzyczne Ognisko Wakacyjne Liceum Krzemienieckiego — są liczebnie niewystarczające w stosunku do potrzeb szkolnictwa polskiego. Powstaje więc konieczność zorganizowania szeregu instytucyj kształcących lub dokształcających muzycznie nauczycielstwo, któreby mogło, między innemi przedmiotami, nauczać umiejętnie śpiewu.

Chóry i orkiestry amatorskie, zorganizowane samodzielnie lub przez organizacje społeczne, prowadzone są zazwyczaj przez miejscowego organistę lub nauczyciela i ich poziom artystyczny zależny jest od przygotowania muzycznego ich kierownika. Z poprzednich moich uwag już wynika, że jedynie w większych miastach i tylko w wyjątkowych wypadkach—w małych miasteczkach i osadach, można znaleźć dobrego i muzykalnego kierownika chórów, najczęściej zaś kierownictwo tych chórów spoczywa w ręku albo amatora, niewiele w muzyce orjentującego się, albo organisty lub nauczyciela również niezawsze do pracy muzycznej przygotowanego.

Zwrócenie większej uwagi na organizacje chóralne, poważniejsze zaopiekowanie się tym ruchem, bądź co bądź muzycznym, wyznaczenie kilkudziesięciu zdolnych i energicznych kierowników chórów jako instruktorów chóralnych, którzyby w ciągłych objazdach czuwali nad artystyczną stroną organizacyj śpiewaczych, — dałoby istotniejsze i trwalsze wartości muzyczne, niż naprzykład wystawienie niejednej opery, której koszta przygotowania i wystawy niewiele są mniejsze od kosztów utrzymania szeregu potrzebnych dziś instruktorów chóralnych.

Kompozytorowie polscy narzekają na małe zainteresowanie ich twórczością: utwory ich rzadko są wykonywane i nieraz kompozytor musi użyć najrozmaitszych wpływów i zabiegów, by doszło do wykonania jego dzieła. Wynika to z tego, iż dzisiejsza twórczość muzyczna przeważnie obraca się w kole form koncertowych i operowych, a ponieważ ruch koncertowy w ostatnich czasach stopniowo maleje, więc też i zapotrzebowanie na utwory polskich kompozytorów zmniejsza się. Natomiast Kościół, Szkoła i Chóry amatorskie czekają na wartościową, a przynajmniej dobrze zrobioną i dostosowaną do ich potrzeb polską literaturę muzyczną.

Nie wszystkim chyba muzykom u nas wiadomem jest, że kościelna literatura muzyczna zalana w Polsce jest przez niemiecką przestarzałą tandetę muzyczną w rodzaju Zanglów, Molitorów, Hallerów, Hessów i t. p., że w szkołach naszych nauczycielstwo posługuje się bardzo nieudolnie opracowanemi śpiewnikami, gdyż wartościowych mamy niewiele, że chóry szkolne i chóry amatorskie niewielki mają wybór oryginalnych, muzycznie ciekawych i do poziomu tych chórów dostosowanych utworów.

Niechże kompozytorowie polscy, szczególnie młodsi, zapoznają się z wymaganiami i stylem muzyki kościelnej, niech przestudjują uważnie program śpiewu szkolnego, niech zainteresują się możliwościami wykonawczemi chórów amatorskich i niech spróbują w tych dziedzinach twórczo popracować. Niema tu mowy o „obniżaniu lotu twórczego“, chodzi jedynie o dostosowanie swojej twórczości do konkretnych i naglących potrzeb muzycznych kraju. Wypowiadać się twórczo można nietylko w poematach symfonicznych, koncertach, symfonjetach, operach i oratorjach, kompozytor z talentem potrafi wypowiedzieć się i w piosence chóralnej, i we mszy liturgicznej, i pieśni religijnej, i w skromnem preludjum organowem.

Gdyby uwzględnić wysunięte tu przezemnie potrzeby polskiej kultury muzycznej, gdyby wypełnić wskazane tu luki, które w wielkiej mierze paraliżują normalny rozwój muzyki w Polsce, okazałoby się, iż mało do tej pracy mamy przygotowanych muzyków. Szkolnictwo bowiem muzyczne w Polsce ma zupełnie inne nastawienie. W konserwatorjach i szkołach muzycznych przeważają uczniowie o aspiracjach wirtuozowsko-estradowych. Dążenia te często sztucznie bywają podsycane przez profesorów.

Polskie szkolnictwo muzyczne dotychczas nie postawiło sobie wyraźnie pytania: jakiego rodzaju muzyków, w obecnych warunkach (uwzględniając radjo i gramofon), kraj nasz najbardziej potrzebuje. Ktoś powiedziałby, iż życie samo te kwestje ureguluje. Zapewne ureguluje, lecz kosztem iluż zwichniętych jednostek i kosztem jakich zboczeń i załamań kulturalnych. Jak jednem tak i drugiem nie wolno lekkomyślnie szafować.

Dla mnie naprzykład wątpliwem jest, czy aż tylu potrzeba nam dziś pianistów i śpiewaków operowych, ilu ich kształcą nasze zakłady muzyczne. Wszak wiadomo, iż conajmniej 85% z nich nie znajdzie u nas terenu do pracy. Szkoda wysiłków, zmarnowanych lat i pieniędzy. Czyż nie lepiej i pożyteczniej byłoby skie-

rować ich zainteresowania i uzdolnienia w innym kierunku, odpowiednim do dzisiejszych muzycznych potrzeb kraju.

Szkolnictwo muzyczne ogranicza się jedynie do *nauczania* muzyki w zakresie jakiejś jednej specjalności wówczas, gdy czasy dzisiejsze wysuwają problem i *wychowania* muzycznego, problem u nas mało poruszany, oraz sprawę przygotowania muzyków do nowych form pracy artystyczno-społecznej.

Wielkomiejskie, snobistyczne, pseudo-kulturalne środowiska nie są odpowiednim terenem dla rozwoju zdrowej i mającej swoje oblicze sztuki. W tych środowiskach sztuka zdegenerowała się — zatracony tu został kontakt między artystą-twórcą, a społeczeństwem-odbiorcą twórczości. Pozornie niewinne i mało znaczące akcesorja pracy muzycznej — jak: frak, kwiaty, oklaski, pokazywanie się kilkakrotne na estradzie, wzmianki prasowe w wielu środowiskach wypaczyły sens ruchu koncertowego — stały się treścią tej pracy.

Muzyka polska winna szukać oparcia i zrozumienia przedewszystkiem w szerokich masach społecznych tak miejskich jak i wiejskich. Miejscem więc pracy dla muzyka-wykonawcy staje się nietylko oficjalna i przez modę uznana sala koncertowa, często przypominająca dziś pustkami i chłodem cmentarzyska muzyczne, lecz również i małe sale organizacyj inteligencji pracującej lub organizacyj robotniczych, w małych zaś miasteczkach — sale organizacyj młodzieży, sale parafialne i remizy straży ogniowej. Tereny do pracy dla muzyków różnego rodzaju wielkie i u nas wyjątkowo mało wyzyskane.

I jeśli Państwo stawia sobie za zadanie, między innemi, i opiekowanie się muzyką — dbanie o jej rozwój, jeśli Rząd w swoich budżetach wyznacza pewne sumy na muzykę — to zdawałoby się, powinny one być zużytkowane na organizację ruchu muzycznego przedewszystkiem w tych środowiskach, gdzie niezamożne społeczeństwo, ze względów materjalnych, samo nie potrafi przeprowadzić na swym terenie poważniejszej akcji muzycznej.

Decentralizacja ruchu muzycznego — skierowanie go do ośrodków muzycznie zaniedbanych i niewyzyskanych miałoby niewątpliwie skutki dodatnie dla kultury ogólnej i muzycznej, jak również — umożliwiłoby wielu muzykom, w bezczynności dziś marnującym się, odpowiednie wyzyskanie ich talentów i umiejętności.

Poruszone przeze mnie szkicowo zagadnienia — jak już zaznaczyłem na wstępie — nie wyczerpują wszystkich kwestyj, nasuwających się do omówienia w związku z ankietą „Muzyki Pol-

skiej". Pominąłem np. tak ważne sprawy — jak muzyka mechaniczna i radjowa, przypuszczając, iż kto inny te kwestje omówi.

Na zakończenie — uwaga, oczywiście — subjektywna: rozwój kultury muzycznej w Polsce uzależniony jest całkowicie od postawy moralnej muzyków młodszego pokolenia i ich pogłębionego stosunku do zagadnień i zadań ogólno-kulturalnych i muzycznych.

ROMAN PALESTER

Warszawa

Ze strony młodej generacji muzyków naszych należy się duża wdzięczność redakcji „Muzyki Polskiej" za udzielenie w swem piśmie miejsca tak palącej, tak mało przez muzyków starszego pokolenia poruszanej, a stanowiącej dla młodych poprostu kwestję życia i śmierci, sprawie przyszłego rozwoju kultury muzycznej w Polsce. Jest to jedna z tych spraw, co do których panują u nas najsprzeczniejsze opinje, krzyżują się najrozmaitsze, paraliżujące się nawzajem działalności, a wśród ogólnego chaosu od czasu do czasu wpadają jakieś — złote góry obiecujące — zapowiedzi ludzi posiadających chwilowo wpływ i władzę.

Pierwsze z trzech pytań, wyszczególnionych przez Sz. Redakcję zdziwiło mnie nieco. Wydaje mi się ono nieporozumieniem wypływającem z tego, nie wiem, dodatniego czy ujemnego faktu, że, jeżeli dawniej (przypuśćmy w końcu zeszłego stulecia) istniała w naszym kraju równowaga między podażą muzyki a popytem na nią (jedno i drugie dość bliskie zera), o tyle w chwili obecnej równowaga ta upadła: poważna twórczość muzyczna rozwinęła się kolosalnie, podczas gdy zapotrzebowanie na nią nie powiększyło się wcale albo bardzo niewiele. Stąd określenie „kryzysu muzycznego" w naszym kraju i coraz częstsze omawianie sprawy rozszerzenia wgłąb i wszerz zasięgu kultury muzycznej w Polsce, poparte pierwszemi, dość chaotycznemi i nieskoordynowanemi jeszcze, próbami realizacji tej sprawy. Trzeba sobie bowiem jasno zdać sprawę, że muzyka nie była nigdy kultywowana w Polsce jako duchowy „artykuł pierwszej potrzeby" n. p. na sposób niemiecki, że jedynym naszym tytułem do określenia „narodu muzykalnego" są skarby naszej muzyki ludowej, natomiast o żadnem głębszem zainteresowaniu szerokiej warstwy mieszczańskiej (i wyższych) muzyką poważną nigdy nie było mowy. Stwierdzanie, dlaczego tak było przekroczyłoby ramy tej ankiety i zaprowadziłoby

nas chyba do specjalnego studjum poświęconego tej kwestji w czem wolę ustąpić miejsca innym, godniejszym i bardziej zainteresowanym.

W każdym razie w chwili obecnej wszyscy, którym leży na sercu sprawa muzyki w Polsce, zdają sobie sprawę z jednego faktu: oto nasza twórczość muzyczna w ciągu stosunkowo krótkiego czasu mniejwięcej 30-tu lat rozwinęła się bujnie, stanęła mocno na własnych nogach i znalazła swój własny, oryginalny, nawskroś współczesny wyraz. Ilość twórczych ludzi młodego pokolenia stale się zwiększa, i bez względów na to, jakie przykrości, jakie zapoznanie i niezrozumienie oczekuje ich jeszcze na ciężkiej drodze dotarcia do odbiorcy, bez względów na to, powtarzam, trzeba się liczyć z ich zdecydowaną postawą i wytrwałością w pracy.

Chcąc odpowiedzieć na dalsze dwa pytania Sz. Redakcji, trzeba zacząć, od pobieżnej przynajmniej, analizy organizacji i mechanizmu naszego życia muzycznego. Trzeba przypomnieć, że najogólniejszy kierunek rozwoju kultury muzycznej w Polsce jest scentralizowany w ręku Ministerstwa W. R. i O. P. Związki i korporacje zawodowe, posiadające jeszcze przed kilku laty duży wpływ na sprawy naszej kultury muzycznej, częściowo z winy własnej, w wyższym jednak stopniu z winy polityki rządowej straciły go niemal w całości i w tej chwili zmuszone są z założonemi rękoma przyglądać się kierunkowi polityki Min. W. R. i O. P. w sprawach najgoręcej ich obchodzących. Nie wdając się w jakąkolwiek, dodatnią czy ujemną ocenę tego faktu, chcę tylko zwrócić uwagę, że za cały ujemny kierunek „polityki muzycznej” w naszym kraju ogół muzyków jest nieodpowiedzialny, nie posiada na te sprawy żadnego wpływu (co nie wydaje się w najbliższej przyszłości ulec jakiejkolwiek zmianie), a z powodów łatwo zrozumiałej natury nie przedyskutowuje ich „do dna“ w prasie i przekonań swoich, któreby, broń Boże, mogły okazać się opozycyjnemi, jasno i otwarcie nie precyzuje.

Oczywiście są dziedziny, w których Min. W. R. i O. P. pchnęło znacznie naprzód sprawę umuzykalnienia szerokich mas. Tą dziedziną jest udzielenie obszernego miejsca muzyce w ministerjalnym programie nauczania w szkołach powszechnych i średnich. Nie bez zasług jest też Wydział Sztuki w dziedzinie popierania chórów ludowych i rozszerzania ich sieci. Jest to zresztą sprawa wymagająca nieco znaczniejszych środków, aniżeli te, jakie budżet Ministerstwa W. R. i O. P. przeznacza wogóle na sztukę, a na muzykę w szczególności. Tu jest oczywiście ta strona kwestji, która bez względu na to, o czemby się radziło i coby się dysku-

towało, pozostanie zawsze alfą i omegą problemu: do wielkiej akcji, mającej na celu umuzykalnienie szerokich mas potrzeba pieniędzy, dużych pieniędzy i to łożonych przez przeciąg długich lat. Obecny budżet przeznaczony na muzykę rozdrabnia się w groszowych subwencjach, udzielanych poszczególnym osobom czy instytucjom, pomoże jednemu w urządzeniu koncertu, drugiemu w sporządzeniu materjału nutowego, trzeciemu umożliwia poprostu przewegetowanie obecnego, fatalnego okresu... Wszystko to wydatki konieczne, wsparcia, których nie można nie udzielić, znając położenie artystów, a jednak nie można się oprzeć wrażeniu, że te pieniądze wsiąkają, nie pozostawiają po sobie żadnego śladu i dla kultury muzycznej polskiej, są, biorąc sprawę głębiej, stracone.

Drugą zkolei instytucją, mającą największe możliwości rozszerzenia zasięgu muzyki jest Polskie Radjo. Pomimo całego uznania dla jego działalności nie sposób nie zwrócić uwagi na pewną ospałość, niezdecydowanie i zbytnią kompromisowość tej instytucji. Sposób organizacji spółki akcyjnej „Polskie Radjo“ zmusza ją do realnego, pozbawionego wszelkich cech "posłannictwa“ zaspokojania potrzeb i życzeń odbiorcy. Rzecz skądinąd chwalebna i słuszna ale niemniej przykra skoro przekonywujemy się, że ten słuchacz w przeważającej większości nie szuka zdrowej pieśni ludowej, nie szuka poważnej literatury symfonicznej a chce poprostu transmisji z dancingu, ewentualnie tych samych „przebojów“ z płyt gramofonowych. Jeżeli jednak programy radjowe przemycają czasem, poza skromną porcją muzyki klasycznej i romantycznej, także odrobinę modernistycznej polskiej, to znów, mówiąc szczerze ma to charakter subwencji materjalnej i moralnej dla twórców polskich, zaco instytucji należy się wdzięczność — no i względność w jej krytykowaniu.

Pozatem rzut oka na mapę kraju przypomina nam jeszcze o kilku rozsianych po prowincji agencjach koncertowych o minimalnem znaczeniu kulturalnem, o szeregu szkół muzycznych, mających znaczenie jedynie, jeśli chodzi o kształcenie fachowców i o działalności kulturalnej poszczególnych samorządów, od których przecież tak trudno żądać, aby „poruszyły z posad ziemię“. Natomiast poza stolicą trudno byłoby znaleźć orkiestrę symfoniczną pracującą nie dorywczo i odznaczającą się choćby minimalnym poziomem artystycznym. Przedziwny fenomen naszej praktyki muzycznej: niemal całe zapotrzebowanie Polskiego Radja we wszystkich rodzajach muzyki orkiestrowej i całe zapotrzebowanie stolicy na muzykę symfoniczną pokrywa się jedną orkiestrą Filharmonji

Warszawskiej. Instrumentaliści ci mają przeciętnie dwie próby i dwa koncerty dziennie! czy można się dziwić, że poziom wykonawczy jedynej w kraju orkiestry, stojącej na naprawdę europejskim poziomie obniżył się ostatnio zastraszająco? Podobnie, w całej Polsce czynne są w bieżącym sezonie trzy teatry operowe, z tego dwa dorywczo, a wszystkie trzy jedynie dzięki ofiarności zespołów. I przykładów podobnych możnaby przytoczyć mnóstwo: możnaby przypomnieć o zarejestrowanej ilości bezrobotnych muzyków, o wydawnictwach, wydanych z rozmaitych zasiłków a leżących w piwnicach nakładców jako makulatura i t. d. i t. d.

Z powyżej opisanego stanu rzeczy można wyciągnąć dwojakiego rodzaju wnioski. Albo muzyka jest „artykułem“ na wymarciu, artykułem, którego zapotrzebowanie zaniknie w najbliższym czasie doszczętnie i bezapelacyjnie, albo też istnieją gdzieś odbiorcy jej (ewentualnie ludzie stanowiący materjał na przyszłych odbiorców), a całą trudność stanowi jedynie nawiązanie z nimi kontaktu i porozumienia. Będzie dowodem naiwności jeśli powiem, że *wierzę* w tę drugą konkluzję. Trzeba natomiast stwierdzić, że istnieją realne dowody i przesłanki, które przemawiają za jej nieodpartem przyjęciem.

Poprostu nieporozumieniem jest tu fakt, że cała prawie wartościowsza działalność muzyczna w Polsce jest zwrócona w kierunku warstw inteligencji, jako elity kulturalnej z nieomal pogardliwem pominięciem wszelkich sfer innych. Pokutuje u nas przesąd, że sztuka dostępna szerszym warstwom ludności jest „gatunkiem“ mniej wartościowym, aniżeli sztuka dla „wybranych“, choćby tymi wybranymi miała być garstka snobistycznych intelektualistów. Nasi artyści niedoceniają całkowicie zdolności wzruszania się i tego dziwnego, jakgdyby nieomylnego odczucia, co jest wartościowe i dobre, a co jest tylko żonglerstwem wyrafinowanego intelektu, jakie posiadają inne warstwy społeczne. Nie zdajemy sobie w zupełności sprawy z jakim entuzjazmem, jaką tęsknotą garnie się młodzież wiejska i robotnicza w naszym kraju do oświaty, do szerszych widnokręgów, do życia pełną piersią i korzystania z wszystkich wartości dostępnych człowiekowi. Trzeba się uderzyć w piersi i przyznać, że tak jesteśmy zapatrzeni w piękny rozwój naszej twórczości kompozytorskiej, tak zagadani kwestjami teoretyczno-muzykologicznemi, tak zajęci wzajemnemi kłótniami o to, kto ma rację wobec wieczności, że zapomnieliśmy, iż niedaleko, obok nas istnieje bujne, zdrowe życie, że istnieje młode, świeże pokolenie, które wprawdzie nie wie czem się różni

Schoenberg od Hindemitha, ale które napewno da się wzruszyć muzyką szczerą i pisaną z serca. Trzeba pamiętać o tem, że praca wśród „szerszych sfer“ nie kończy się na śpiewaniu piosenek w szkole i poprowadzeniu dzieci w czwartek na poranek do Filharmonji, że trzeba tych odbiorców „pilnować“ i później, kiedy wyjdą ze szkoły powszechnej w świat. Nasi muzycy, jeżeli już interesują się tą kwestją, mówią zwykle w tem miejscu, że obecny kryzys, nędza wegetowania tysięcy niższych warstw ludności odbiera tej ludności cały jej pęd wgórę, całą jej zdolność interesowania się rzeczami wyższymi ponad kwestję utrzymania się przy życiu. Jest to widoczna nieprawda, pomyłka, lub cogorsza chęć zrzucenia z siebie jakiejkolwiek odpowiedzialności. Odpowiedzialności za to, że nie potrafimy zorganizować zbytu „towaru“, w którego „branży“ pracujemy.

Bo o to właśnie chodzi: o ile w gospodarce dobrami materjalnemi spotykamy się dziś wszędzie z bankructwem wolnej, swobodnej wymiany, z tendencjami do zorganizowania spraw podaży i popytu i z umiejętnem przystępowaniem do sprawy powiększenia tego ostatniego, o tyle w dziedzinie „dóbr duchowych” kwitnie dalej „artystyczny“, a trzeba też przyznać, trochę niechlujny nieład.

Toteż uważam za konieczne stworzenie jakiegoś ogólnopolskiego syndykatu centralizującego w sobie wszystkie sprawy muzyczne. Wszelka działalność muzyczna w Polsce powinna być przez syndykat skoordynowana. Syndykat opracuje ogólny i szczegółowy plan umuzykalniania najszerszych warstw, zajmie się ustaleniem metod do tego celu prowadzących i ustali działanie i funkcję, jaka przypadnie każdemu z nas w tym skomplikowanym mechanizmie. Syndykat też dostarczać będzie na ten cel funduszów (o czem piszę poniżej) i w miarę ich posiadania realizować będzie swój wytknięty cel. Oczywiście instytucja tego rodzaju może mieć praktyczne znaczenie jedynie w tym wypadku jeśli jest obdarzona nieograniczonem zaufaniem rządu i jeśli ten popiera w całości jej działalność. Wydaje mi się, że ta sama instytucja z głosem jedynie rzeczoznawczo-doradczym byłaby chybieniem istotnego celu i nie mogłaby mieć warunków życia. Charakter samorządowy, wybieralny miałby tu o tyle głębsze znaczenie, że stanowiłby doping do pracy i zwiększyłby poczucie odpowiedzialności naszych muzyków. Poszczególne organa syndykatu powinny objąć wszystkie dziedziny życia muzycznego od organizacji chórów, orkiestr i koncertów, od szkolnictwa, od zasadniczego skoordynowania tych wszystkich czynników aż do ochrony praw autorskich i zabezpie-

czenia muzykom bytu i możliwości pracy. Jakakolwiek inicjatywa muzyczna wychodząca z poza syndykatu, czyto działalność pedagogiczna, czy koncertowa, czy wydawnicza—musiałaby być uzgodniona z wytycznemi i wymaganiami syndykatu, zato po otrzymaniu „placet" syndykatu korzystałaby z jego opieki i poparcia, a w pewnych wypadkach i z subwencji. Artystów zagranicznych, wywożących z naszego niemuzykalnego kraju wcale niezgorsze sumy należałoby zmusić też do pewnych świadczeń artystycznych na rzecz syndykatu, a krajowych zaprząc do pracy przez organizowanie w całym kraju koncertów dla szerszych sfer ludności.

Są dziś u nas, ukryte niesłusznie, kolosalne środki, któremi możnaby w przeciągu jakichś 15-tu do 20-tu lat przeprowadzić taką ogólnopolską „elektryfikację" w tej dziedzinie, jakiej przy dalszem istnieniu dotychczasowych metod nigdy mieć nie będziemy. Wiemy wszyscy, jakim potwornym kiczem jest dzisiejsza muzyka „lekka", to zbiorowisko tang, foxtrotów i walców, ordynarne, psujące smak szerokiej publiczności i wyrządzające istotnej kulturze muzycznej nieobliczalne szkody. Nie wszystkim wiadomo, że ten genre muzyczny przynosi swoim twórcom, przeważnie ludziom bez talentu i wykształcenia, ludziom skrajnie merkantylnym, eksploatującym bez skrupułów tę złotodajną żyłę, kolosalne dochody. Wydaje mi się, że byłoby rzeczą słuszną wszelką działalność muzyczną z pod tego znaku (przedewszystkiem kompozytorów, wydawców, lokale dancingowe i płyty gramofonowe) obłożyć ostrym podatkiem, a powstały w ten sposób fundusz przeznaczyć na rozwinięcie działalności syndykatu na konkretnych i szerokich podstawach. Niewątpliwie powstałaby przeciw temu podatkowi kolosalna kampanja wszystkich zainteresowanych z dancingami i innemi miejscami rozrywkowemi na czele, ale wydaje mi się niesłusznem, aby w tego rodzaju sprawach ostatecznie decydujący był głos, a raczej zysk monopolu spirytusowego...

Zresztą wiemy wszyscy, że rozszerzyć zapotrzebowanie na muzykę poważną z dnia na dzień, w pokoleniu będącem dziś w sile wieku jest rzeczą wykluczoną i wszelkie wysiłki moralne i materjalne w tym celu użyte są stracone, natomiast należy zwrócić całe swoje usiłowanie na dotarcie do młodego pokolenia, które się dziś wychowuje. Trzeba sobie zdać sprawę z psychiki tych, którzy urodzili się lub dorośli już w wolnym kraju, których umysły nie są z natury rzeczy przystępne temu specyficznemu typowi romantycznego entuzjazmu, jaki cechował pokolenie przedwojenne. Trzeba pamiętać, że nie raptowne i efektowne skoki, a codzienna, mozolna

praca od podstaw może z tych ludzi zrobić podatnych odbiorców muzyki poważnej.

Do tego właśnie celu uważam za konieczne stworzenie organizacji, o której powyżej mówiłem. Było już u nas w tej dziedzinie tyle chaosu i pomyłek, że trzeba wreszcie sprawę postawić w męski, zdecydowany, a przedewszystkiem życiowy i wykonalny sposób. Niniejsza ankieta bezwątpienia przyczyni się do żywszej i szerszej wymiany zdań w tej kwestji, z pewnością unaoczni nam wszystkim jej dotkliwą aktualność. A ponieważ jej ramy z natury rzeczy pozwalają tylko szkicowo omówić cały problem, dlatego uważam za najpotrzebniejszą w tej chwili szerszą dyskusję w tej sprawie, dyskusję, która pozwoli na głębsze ujęcie problemu, jego oparcie na ogólnych przemianach i przewartościowaniach przeżywanych w chwili obecnej, i wyprowadzenie konkretnych, dających się wprowadzić w życie wniosków. I tu właśnie rozwija się przed Redakcją „Muzyki Polskiej" bardzo piękne pole działania.

MICHAŁ KONDRACKI
Warszawa

Winę zaniku ruchu muzycznego w Polsce dzisiejszej i zmniejszenia zainteresowania się muzyką, jako poważną sztuką należy przypisać trzem powodom i odpowiedzialność podzielić pomiędzy trzech winnych: 1) *samych muzyków* 2) *społeczeństwa* (odbiorców) oraz 3) *państwa* (protektora i niekompetentnego patrona).

W pierwszym rzędzie, za największy grzech, a nawet zbrodnię należy poczytywać naszemu twórcy-muzykowi usiłowanie schlebiania płaskim gustom szerokiej publiczności, wysługiwanie się jej, szukanie łatwej popularności, rozgłosu i t. p. Upadek poziomu artystycznego, który coraz częściej można dziś zaobserwować w całej Europie, a w Polsce w szczególności, jest wynikiem źle zrozumianego kontaktu, jaki pragniemy nawiązać ze słuchaczami wszelkich rodzajów społecznych.

Ogół społeczeństwa, nie wyrobiony kulturalnie, pozbawiony przywódców, żąda coraz to niższych sensacyj, coraz to błahszych problemów. Nie chce już myśleć, czuć, wzruszać się i przeżywać, przyjmuje tylko łatwą strawę i stacza się powoli po pochyłej do rynsztoku i przepaści. Żądanej taniej tandety, standarowych wyrobów dostarczają im usłużni artyści-handlowcy pod dostatkiem. I tu leży błąd zasadniczy. Publiczność i słuchaczy należy wycho-

wywać i cierpliwie a systematycznie podnosić konsekwentnie ich ogólny poziom kulturalny. Najtrudniejszym jest początek: przełamanie pierwszych lodów. Dlatego życiodajne ożywcze zastrzyki należy rozpoczynać w drobnych dawkach. We wszystkich programach koncertów, audycyj radjowych, przedstawień operowych i t. p., obok stałej troski o najwyższy poziom artystyczny wykonawców, należy umieszczać—kosztem stopniowo rugowanej tandety (w rodzaju: „święta kwiatu wiśni", „pikantnych kawałków") arcydzieła literatury dawnych i współczesnych mistrzów. Trzeba dawać możność słyszenia *dobrej muzyki* każdemu słuchaczowi; trzeba go szkolić i uczyć, podnosić w nim smak i wymagania artystyczne. W każdym laiku tkwi głęboko ukryta iskra szczerego odczucia prawdziwego piękna sztuki, trzeba ją tylko obudzić, przemówić prosto do jego sumienia artystycznego. Publiczność umie doskonale odróżnić złą muzykę od dobrej, nieudolność od mistrzostwa, dyletantyzm od artyzmu. Byłem sam świadkiem wybuchu żywiołowego entuzjazmu słuchaczy wobec nieznanego artysty, niejednokrotnych objawów spontanicznego uznania publiczności wobec nie-przereklamowanych wielkości.

Reklama nierzetelna i nieuczciwa, snobizm, sensacyjność — podrywają kredyt prawdziwej sztuki, obałamucają, oślepiają i stwarzają pewne aprioryczne nastawienia, otumaniające zdrowy krytycyzm i uczciwy rozsądek każdego przeciętnego obywatela. Dowód: reakcja na muzykę dzieci i młodzieży; ich umysły nie są jeszcze spaczone ani sprowadzone na manowce, sąd ich jest zdrowy, a ocena szczera. Jad snobizmu, magja reklamowa, i t. p. nie zdążyły jeszcze dotrzeć do ich czystych reakcji. Dlatego też umuzykalnienie i naprawianie kultury należy przedewszystkiem rozpoczynać od młodzieży. Ta młodzież, która dzisiaj ze szczerą radością uczęszcza na poranne koncerty dla niej organizowane, dostarczy za kilka lat nowe kadry przyszłej wyszkolonej elementarnie publiczności, słuchaczy — melomanów o pewnej już zdobytej kulturze muzycznej. Akcję tę należy pogłębiać i rozumnie rozszerzać: pieczołowity dobór programu i wykonawców z jednej strony, krótkie i rzeczowe komentarze odczytowo-informacyjne z drugiej, dadzą młodzieży tę zdrową strawę, która ich wykarmi na zdrowych, solidnych podstawach i uczyni odpornymi na zalewy tandetnej sztuki. I tu okazuje się potrzebna interwencja państwa, jako organizatora i opiekuna. Poczynając od nauczania: solidna, apolityczna uczelnia muzyczna—to podstawowe źródło kultury całego narodu. Najważniejszą jej troską powinno być staranie się o wysoki po-

ziom nauki, o pierwszorzędne siły pedagogiczne, o radość pracy, o racjonalny rozwój ducha kształcenia się młodzieży w kierunku zainteresowania problemami wysokiego artyzmu.

Jeszcze więcej ma państwo do zrobienienia na odcinku placówek artystycznych: orkiestr, koncertów, opery. Drogą etatyzacji t. j. zapewnieniem stałego bytu — jako swym urzędnikom, — muzykom-wykonawcom, członkom stałej Orkiestry Państwowej (na wzór Z. S. S. R.), kilku kapelmistrzom, wzamian za wytężoną pracę artystyczną, osiągnie się oparcie sztuki na trwałych podstawach. Drogą rozpisywania częstych konkursów (o znacznych nagrodach pieniężnych) na nowe utwory symfoniczne, operowe, kameralne i t. p. stworzy się bogatą literaturę współczesną, przez kompozytorów, którzy, wzamian za zapewniony byt, z całą energją, wolni od przymusowego zarobkowania, będą dawali swemu narodowi to co mu się winno t. j. dzieła sztuki o trwałej wartości.

Nie jest wskazanem także centralizowanie ruchu muzycznego całego kraju w jednym choć stołecznem, ale niemuzykalnem mieście. Plan „muzyfikacji" Polski, oparty na objazdowych koncertach solistów, a nawet orkiestr, wszystkich miast prowincjonalnych w których wprowadzony zostanie system stałych koncertów abonamentowych, powinien być zrealizowany przez władze państwowe w najkrótszym czasie. To podniesie kulturę muzyczną całego kraju i narodu, ratując od zgubnego zalewu niezdrowej tandety. Tylko planową energiczną pracą można będzie wskrzesić i porwać do życia słabnące zainteresowanie mas do poważnej sztuki: wspólnym wysiłkiem twórców, odtwórców, pedagogów i prasy pod egidą *państwa*, które jednak całą akcję umuzykalnienia powierzy tylko i wyłącznie wykwalifikowanym kompetentnym fachowcom, o wyborze których będą decydowały jedynie wartości artystyczne, muzyczne, z kompletnym odrzuceniem jakichkolwiek bądź pobudek nieartystycznej natury, jak polityka, zabarwienie ideowe, osobiste stosunki z „mężami zaufania" i t. p. Tą drogą państwo oczyści się z dotychczasowego grzechu, jakim było oddanie spraw dotyczących sztuki, w niekompetentne ręce nieodpowiednich ludzi na niewłaściwych stanowiskach; społeczeństwo zaś odnajdzie kontakt z artystami, którzy zachęceni opieką państwa z jednej strony, a reakcją mas publiczności z drugiej strony, zmienią dotychczasową taktykę już to opozycyjną, już to sabotażową, już to sporadycznie bezplanową, i będą produkować niewątpliwie kategorje wysokich wartości artyzmu na które w przygotowanym społeczeństwie odnajdą swych odbiorców.

FELIKS R. ŁABUŃSKI
Paryż

Przebywając przeszło 8 lat niemal bez przerwy poza granicami kraju, nie mogę mieć dostatecznie wyrobionego zdania o rozwoju kultury muzycznej w Polsce współczesnej; dlatego też muszę się wstrzymać z odpowiedzią na konkretne pytania ankiety. Natomiast chciałbym podzielić się spostrzeżeniami z dziedziny propagandy muzyki polskiej zagranicą. Pracowałem w tej dziedzinie bądź to w charakterze członka zarządu (ostatnio prezesa) Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu, bądź też z inicjatywy własnej, brałem udział w organizacji przeszło 85 koncertów polskich, zetknęłem się więc blisko z tem, cobym nazwał „promieniowaniem“ muzyki polskiej zagranicą. Zdaje mi się iż owo promieniowanie jest odzwierciadleniem stanu naszej muzyki w dniach dzisiejszych i dlatego do pewnego stopnia związane jest z tematem ankiety.

W ciągu mej pracy propagandowej mogłem stwierdzić bardzo wielkie zapotrzebowanie na utwory kameralne polskie. W rzadkich wypadkach mogłem zadośćuczynić temu zapotrzebowaniu, gdyż dorobek naszej muzyki w dziedzinie kameralnej jest wprost znikomy, co, nawiasem mówiąc, wcale nie odpowiada naszemu ogólnemu dorobkowi muzycznemu: od chwili odzyskania niepodległości do dnia dzisiejszego ukazało się przeszło 100 nowych polskich utworów symfonicznych, tymczasem w tymże okresie powstała znikoma ilość utworów na zespoły kameralne: zaledwie parę sekstetów i kwintetów, kilka kwartetów, trio etc. Jest to ilość utworów kameralnych conajmniej niedostateczna, w porównaniu zaś z dorobkiem w tej dziedzinie takich krajów jak Niemcy, Austrja, Czechy, Francja, Anglja, Włochy—jest to ilość wręcz minimalna!... Mamy do czynienia bez wątpienia z zanikiem produkcji muzyki kameralnej w Polsce.

Ten zanik wpływa bardzo ujemnie na „promieniowanie” muzyki polskiej zagranicą. Wiadomo że tam bez porównania łatwiej zorganizować koncert muzyki kameralnej, niż symfonicznej, względnie łatwiej jest umieścić w ramach któregoś z koncertów utwór kameralny, niż dzieło na orkiestrę. W każdym bowiem większym mieście zagranicą istnieją towarzystwa popierania muzyki kameralnej, lub organizujące koncerty kameralne i t-wa te stale szukają nowych utworów do wykonania. Niestety, jak wspominałem, repertuar naszej muzyki kameralnej jest bardzo ograni-

czony, a cóż dopiero jeśli chodzi o dzieła drukowane, — tych jest zaledwie kilka... Nie można się przeto dziwić, że muzyka polska tak stosunkowo mało jest rozpowszechniona zagranicą.

Zastanawiałem się nieraz czemu należy przypisać zanik twórczości kameralnej u nas. Zdaje mi się że nic nie świadczy o tem by współcześni kompozytorowie polscy mogli się wypowiadać wyłącznie w formie utworów solowych, na chór, lub orkiestrę!... Nasza muzyka posiada bowiem conajmniej kilka dzieł kameralnych o wysokiej wartości i te cieszą się zasłużonym powodzeniem zagranicą.

Czy brak twórczości kameralnej jest skutkiem braku zainteresowania społeczeństwa tą dziedziną muzyki, co w rezultacie paraliżuje wysiłek twórczy kompozytorów w tym kierunku, czy też odwrotnie, brak literatury kameralnej stwarza zanik zainteresowania nią wśród społeczeństwa? Trudno mi jest odpowiedzieć na te pytania. Jakaby nie była odpowiedź—obecny stan rzeczy jest, mojem zdaniem, wielkiem niebezpieczeństwem dla rozwoju naszej kultury muzycznej i wielkim hamulcem w rozpowszechnieniu naszej muzyki zagranicą.

Prawie kompletny brak towarzystw popierających muzykę kameralną lub organizujących koncerty kameralne, znikoma ilość zespołów kameralnych, minimalna ilość zespołów amatorskich — stwarza u nas istotnie bardzo trudne warunki dla rozwoju tej dziedziny muzyki.

Nie trzeba zapominać że muzyka kameralna zawsze była i, mojem zdaniem, nie przestała być, jedną z podstaw kultury muzycznej; rozwój tej dziedziny muzyki zawsze szedł w parze z ogólnym rozwojem muzyki w poszczególnych krajach.

Niestety nie widzimy w kierunku ożywienia zainteresowania muzyką kameralną prawie żadnej akcji czy to ze strony urzędowej, czy prywatnej. Wyjątkiem jest ogłaszany parokrotnie przez Ministerstwo W. R. i O. P. konkurs dla zespołów kwartetowych. Akcja ta jest pilna i konieczna, i musi być przeprowadzona tak ze strony kompozytorów, którzy, wbrew utrudnionym warunkom, powinni skierować swój wysiłek twórczy ku tej dziedzinie muzyki, jak również ze strony społeczeństwa, jeśli drogi mu jest rozwój rodzimej twórczości muzycznej. Należy stwarzać towarzystwa miłośników muzyki kameralnej, zespoły, ogłaszać konkursy na utwory kameralne i konkursy gry zespołowej, wreszcie ułatwiać amatorom tej muzyki jej uprawianie. W tym zakresie mogłaby wiele zdziałać planowa akcja Polskiego Radja.

Zdaje mi się że jeśli zdobędziemy się na ten wysiłek, — rozkwit muzyki kameralnej w Polsce nie każe długo na siebie czekać. Sądzę, że nikłe zainteresowanie muzyką kameralną jest zjawiskiem przypadkowem i tylko czasowem, a nie organicznem.

ZAMKNIĘCIE

Nadesłane uwagi ankietowe wypadły obszerniej, niż spodziewaliśmy się. Bez obawy jednak zamieszczamy je w całości w naszem piśmie: jesteśmy zdania, że dają one obfity materjał dyskusyjny, a jednocześnie dotykają tych zagadnień naszej kultury muzycznej, którym należy obecnie poświęcić jaknajwięcej uwagi.

Siłą rzeczy w poszczególnych odpowiedziach zaznaczyły się niekiedy rozbieżne stanowiska i wzajemnie wyłączające się poglądy. Z radością jednak podkreślamy, że mimo to w kilku bardzo istotnych punktach ujawniła się całkowita zgodność zapatrywań, zarówno przy krytyce obecnego stanu, jak i przy określaniu konkretnych zadań na przyszłość.

Jeżeli chodzi o te konkretne zadania na przyszłość, to zdaje się słusznem będzie przyjąć za punkt wyjścia twierdzenie jednego z autorów, że kulturę muzyczną kraju należy mierzyć nie najwyższemi szczytami, lecz wysokością przeciętnego poziomu. Skoro więc ten przeciętny poziom nie jest wysoki, to wszystkie wysiłki należy skierować ku jego wydatniejszemu podniesieniu. Stąd płynie nakaz umuzykalniania szerokich mas, budzenia w nich coraz głębszych zainteresowań muzycznych, stąd też szczególna troska o pracę w szkołach i wychowanie muzyczne młodzieży

Trafnem dalej jest stanowisko, że ta praca „od podstaw“ wymaga określonego i przemyślanego planu oraz *zorganizowanego* wysiłku. Dlatego wysuwa się na pierwszy plan kwestja ujęcia pracy muzycznej w pewne trwałe ramy organizacyjne. Do rozważenia tu są projekty czy to całkowitej etatyzacji ruchu muzycznego, czy utworzenia centralnego „syndykatu muzycznego“, czy też zjednoczenia społecznych organizacyj muzycznych w ogólnopolski związek.

I wreszcie moment słusznie podkreślony prawie przez wszystkich autorów. Obecny stan naszej kultury muzycznej wymaga od muzyka pewnego *społecznego* nastawienia, wymaga od niego nietylko umiejętności ściśle fachowych, ale i świadomości swej

pionierskiej roli oraz wrażliwości na potrzeby życia. Niewątpliwie więc postawa samych muzyków w dużym stopniu zadecyduje o dalszych losach naszej kultury muzycznej.

Zamykając ankietę pozostaje nam wyrazić gorące życzenie, aby zgromadzone w niej myśli nie pozostały tylko spekulacją czysto teoretyczną, lecz przerodziły się w konkretne czyny i pociągnęły za sobą realne poczynania twórcze.

Dr. *ZOFJA LISSA*

DYLEMATY KRYTYKI MUZYCZNEJ W POLSCE

Wszelkie słowo pisane jest przedewszystkiem czynem *społecznym.* Zwłaszcza słowo, które dochodzi do rąk tysięcy czytelników, słowo odnoszące się do spraw, które obchodzą szeroką publiczność, słowo, wyrażające sąd o tych właśnie sprawach. To też społeczny punkt widzenia jest głównym, a nawet jedynym, z którego trzeba rozważać problemy krytyki muzycznej.

Jeśli chcemy zdać sobie sprawę z dylematów i braków krytyki muzycznej, musimy wpierw sprecyzować jej zadania. Otóż zdaje mi się, że wszelkie jej zadania dają się sprowadzić do dwóch funkcyj społecznych: po pierwsze krytyka muzyczna ma *informować* czytelników o życiu muzycznem, o przejawach kultury muzycznej w danem mieście, czy kraju, po drugie powinna *wychowywać* czytające masy, kierować ich smakiem artystycznym.

Aby odrazu sformułować moją tezę, muszę stwierdzić: krytyka muzyczna w Polsce w obecnym jej stanie nie spełnia żadnego z tych zadań. Nie informuje, bo nie może być objektywna, nie wychowuje, bo w znacznej części nie posiada potrzebnych ku temu kwalifikacyj fachowych.

Twierdzenia te postaram się udowodnić.

* * *

Informacja o jakiejś sprawie przestaje być informacją, gdy nie jest objektywna. A czyż można w dzisiejszych warunkach bytu i pracy żądać od kogokolwiek objektywności? Z absolutnej objektywności jakichkolwiek relacyj psychologja oddawna zrezygnowała. Człowiek, z którego wypruje się jego sympatje i antypatje, któremu odmówi się prawa do bezpośredniego słuchania, do poddania się nastrojowi przy przeżywaniu muzyki—nie będzie

człowiekiem, ale płytą gramofonową. Światopogląd, wychowanie, wykształcenie, typ psychiczny, otoczenie — to wszystko wpływa i musi wpływać na sąd każdego człowieka, a więc i krytyka muzycznego. Każdy gdzieś „należy“ swemi sympatjami, gdzieś ciąży, ku czemuś inklinuje swemi upodobaniami, i prawa do tego nie wolno nikomu odmawiać.

Czy Picciniści mieli prawo sądzić muzykę Glucka, czy Wagnerjanie mogli sprawiedliwie ocenić twórczość Verdiego, i odwrotnie? Problem ten powraca w różnych epokach, powtarza się na różnych terenach.

W naturze ludzkiej leży jednostronność i ograniczenie. Dlatego i krytyka muzyczna nie może być całkiem *objektywna*, absolutnie sprawiedliwa. Oto jej pierwszy dylemat. Wynika on z *nieświadomej* i niemożliwej do uniknięcia ograniczoności człowieka, z tego, że żadna jednostka, żyjąca w społeczeństwie nie może być nigdy wolna w swych sądach i przekonaniach, że posiada granice, zakreślone przez jej specyficzną konstrukcję psychiczną.

Ale jest i drugie źródło *świadomej* (mniej lub więcej) nieobjektywności, które płynie z *socjalnego podłoża bytu* krytyka muzycznego. Żaden z krytyków fachowych, a więc tych muzyków, którzy mają prawo wypowiadać swój sąd, nie jest dziś zupełnie niezależnym. Postulat zawodowej niezależności recenzentów muzycznych to dziś marzenia ściętej głowy. Każdy z nich pracuje w jakiejś instytucji muzycznej. Każdy musi pisać lepiej o jednych wyczynach, gorzej o innych, o ile — nie chce stracić posady. Problem zasad moralnych, etyki recenzenckiej i t. p., odpada, gdy w grę wchodzą kwestje bytu i możliwości życiowych. Bo czyż można dziś żądać od kogokolwiek, by w imię uczciwości w dziedzinie tak abstrakcyjnej jak muzyka, skazywał się na gniew „możnych“, na bezrobocie?

Tu mają swe źródła zbytnia pobłażliwość dla „swoich“, przesadna surowość wobec konkurencji (na jakiemkolwiek bądź polu), stąd frazesy o rozmaitych „mistrzostwach“ i mniej lub więcej „dyplomatyczne“ recenzje.

Świat muzyczny doskonale wie i rozumie, że w pewnych wypadkach dany recenzent tak musi pisać. Że każdy ma prawo do życia i do rozmaitych form walki o to życie. Ważniejsze, że szerokie masy czytającej publiczności — prócz nielicznych naiwnych, którym imponuje postawa i władczy gest sędziego-recenzenta — nie biorą tych recenzyj na serjo. Publiczność nie jest ślepa i głucha. Ma swój niezawodny instynkt w ocenianiu rzeczy. Doskonale

wie, gdzie szukać ukrytych sprężyn rozmaitych hymnów pochwalnych, lub ich odwrotności. Recenzjami przejmują się tylko początkujący twórcy i wykonawcy, inni znają już ukryty mechanizm powodzenia, reklamy, recenzyj. I oto drugi dylemat: jak recenzent może pogodzić swe ideały, swą etykę, ze swymi interesami życiowemi?

Jeśli mi ktoś w tej chwili z oburzeniem przeciwstawi, że przez całą swą działalność „wysoko dzierżył sztandar uczciwości", odpowiem tylko: istnieje nietylko kłamstwo świadome, ale i takie, które popełniamy wobec siebie samych. A kłamstwo świadome nie zawsze jest jeszcze najgorszem. Łudzi się wtedy innych, t. zw. maluczkich (którzy niezawsze są tak bezkrytyczni, jak się to z perspektywy stolca recenzenckiego może wydawać), ale nie łudzi się siebie samego. Gorzej jest, jeśli w imię własnych interesów mydli się oczy sobie samemu. Bo wtedy sąd sformułowany jest bardziej przekonywujący. Im silniej chce się przygłuszyć swój właściwy stosunek do rzeczy, im mocniej przekonuje się siebie samego, tem suggestywniej działa się i na czytelnika.

Partje, koterje są i były niestety zawsze i wszędzie: łączność między ludźmi to niezawsze wspólnota *ideałów*, częściej wspólnota *interesów*. Czy można dziś brać komuś za złe, że świadomie lub nieświadomie działa w imię tych ostatnich, lub, że stara się je dyplomatycznie pogodzić z pierwszemi?

A jeśli nie, to czyż można marzyć wogóle o *objektywności* i *sprawiedliwości* krytyki muzycznej?

* * *

Jeszcze gorzej i zawilej przedstawia się problem *fachowości* krytyki muzycznej, tej fachowości, która jedyna jest rękojmią spełnienia *wychowawczej* roli krytyki w społeczeństwie.

Światopogląd przeciętnego zjadacza chleba kształtuje się wedle dziennika, który stanowi jego codzienną lekturę. Artykuł wstępny jest wykładnią jego politycznych przekonań, artykuły w dziale kulturalnym kierują jego zainteresowaniami i smakiem artystycznym.

Tymczasem niekiedy narzuca się wprost pytanie: jakim prawem odbywa się to kształtowanie przekonań czytelników w dziale muzycznym? Czy ludzie, którzy wydają tu sądy z miną proroków i apodyktycznością matematyków mają do tego zawsze — z czysto fachowej strony — prawo?

W każdej dziedzinie pracy społecznej wymaga się dziś specjalizacji. W pracy umysłowej, w rzemiośle, w fabryce. Tylko fotel recenzenta muzycznego jest każdemu dostępny. Wystarczy gdzieś, trochę pograć na jakimś instrumencie, mieć stosunki z jakąś redakcją, by odrazu móc wydawać sądy o bycie i niebycie artystów, a nawet i twórców. Poczucie odpowiedzialności wobec jednostki, którą się może krzywdzi, wobec społeczeństwa, któremu narzuca się kiedyindziej przelotne i niepewne autorytety, to sprawy, o które recenzent się nie troszczy.

Jakie są kryterja oceny takich krytyków? Czy cokolwiek może im zastąpić wykształcenie fachowe?

Nie jestem szowinistką zawodową. Nie mam wcale przekonania, że człowiek z dyplomem konserwatoryjnym, czy doktoratem muzykologji musi być bardziej muzykalny, że ma głębszy, istotniejszy stosunek do muzyki, bardziej własny sąd o jej przejawach, od takich, którzy pracują w innych zawodach. Przeciwnie, znam outsiderów, którzy o wiele lepiej znają się na muzyce, żywszy, bezpośredniejszy mają do niej stosunek, aniżeli fachowy muzyk. Ale pewne minimum wykształcenia muzycznego jest tu jednak nieodzowne, jeśli spełnia się tak odpowiedzialne funkcje, jak kierowanie opinją publiczną w tym zakresie. Tu trzeba naprawdę wiele wiedzieć, wiele związków znać, trzeba *żyć* muzyką i w jej atmosferze, by wydać sąd w przybliżeniu przynajmniej słuszny. Ale i *wydać* sąd o muzyce, to jeszcze nie wystarcza. Sąd ten trzeba umieć *uzasadnić*. A ilu recenzentów muzycznych posiada na tyle własny, głęboko ugruntowany sąd o sprawach, o których pisze, by *rzeczowo* poprzeć swe wywody? Ilu potrafi określić styl słyszanej kompozycji, rozpoznać kompozytora, czy epokę, ilu rozpozna formę poraz pierwszy słyszanego utworu?

Recenzje muzyczne ograniczają się dziś przeważnie do krytyki *wykonania*. Większość boi się wydać sąd o *muzyce* wykonanej, czy o stosunku wykonania do utworu.

Konsekwencją stanu rzeczy, który w tej dziedzinie u nas panuje, są takie np. „kwiatki“: „gra p. X. pogodziła nas *nawet* z Bachem“, albo: „pianistka (która dała koncert z towarzyszeniem orkiestry) wykonała potem *a capella*...! (podkreślenia moje) i t. p.

Czy ludzie, którym trzeba dopiero jednego z największych artystów, by ich „pogodził“ z muzyką Bacha mają prawo wychowywać publiczność? Czy mają prawo do tego, by ich wogóle brać na serjo? Tego rodzaju „wychowanie“ publiczności jest takim samym grzechem wobec społeczeństwa, jaki popełniłby nauczyciel,

uczący dziś, że słońce obraca się naokoło ziemi! A niestety opinja szerokich mas obraca się właśnie naokoło takich sądów, karmi się ich „głębią“, kształtuje na ich niedouczeniu.

Dylemat, który tu się narzuca należy do rzędu tych, które *mogą* być rozwiązane. Jeśli już — patrząc trzeźwo na rzecz — musimy zrezygnować z postulatu absolutnej objektywności krytyki, to nie musimy, a nawet nie wolno nam rezygnować z jej *fachowości*. Rada tu jest bardzo prosta: recenzenci muszą zdawać egzaminy, kwalifikujące ich na to stanowisko, tak samo, jak każdy czeladnik szewcki zdaje egzamin, zanim wolno mu się usamodzielnić. A czyż nie większym niebezpieczeństwem dla społeczeństwa jest fałszywa krytyka muzyczna, aniżeli źle uszyty bucik? Oczywiście, protekcje, sympatje i antypatje to sprawy nieodzownie towarzyszące wszelkim gromadnym poczynaniom ludzkim. Ale nawet mimo nich pewne wielbłądy nie przeszłyby przez ucho igielne.

Gdy przed paru laty, w związku z zamierzoną reorganizacją ogólno-polskiego Stowarzyszenia Pisarzy i Recenzentów muzycznych każdy recenzent miał wypełnić kwestjonarjusz, odnoszący się do jego wykształcenia muzycznego, — w pewnym mieście sprawa nie doszła wogóle pod głosowanie. Większości była zbyt niedogodna. A przewodniczący związku nie mógł przecie być zbyt niedyskretnym wobec swych kolegów!

* * *

Do tego wszystkiego dołącza się jeszcze jeden, znowu nierozwiązalny problem: problem nastawienia recenzenta wobec współczesności.

Świat idzie wciąż naprzód, muzyka wzbogaca się o nowe formy wyrazu, zmienia swój styl, zmienia postawę twórcy i odbiorcy muzycznego. Ale jednostka osiąga wcześniej lub później — zgodnie z prawami przyrody — w pewnej chwili swe optimum rozwoju. Od tej chwili staje, petryfikuje się w swym stosunku do świata. (Strach przed tą petryfikacją jest może najsilniejszym motorem wszelkich poczynań człowieka dzisiejszego). Od chwili tej, jednostka zaczyna zżymać się na świat, który idzie dalej, na młodych, którzy są jej już niezrozumiali, w swej inności dziwaczni i niedostępni. W takim punkcie recenzent muzyczny — bez względu na swój wiek — staje się szkodnikiem społecznym, hamulcem, przeszkadza rozwojowi. Utrudnia młodszym muzykom dostęp do społeczeństwa, budząc w niem nieufność do wszystkiego, co nie odpowiada jego własnym kategorjom myślenia i sądzenia. Wtedy

zdarza się, że o wybitnych nowszych kompozycjach polskich, które w najbardziej autorytatywnych centralach muzycznych Europy znalazły już uznanie i podziw, — w recenzji z koncertu niema wogóle mowy. Przemilcza się je, jakby ich wogóle nie wykonano.

Ale i odwrotność tego zagadnienia jest trudna do rozwiązania. Pogarda młodych dla t. zw. „mamutów“ i „mumij“, ich światobórczy rozpęd w kierunku wszelkiej nowości, odrzucanie wszelkich szczerych wysiłków, które tylko trącą dniem wczorajszym, może na tym polu uczynić wiele złego. Ale na szczęście (czy nieszczęście) młodzi przychodzą w tej dziedzinie dopiero wtedy do głosu, gdy — przestają być młodymi. Możność wypowiedzenia się odnajdują wtedy najczęściej — gdy już nie wiele mają od siebie do powiedzenia.

I zatem znowu dylematy, nie do rozwiązania: kto, kiedy wie, że już stanął, że życie przepłynęło ponad nim, że stracił prawo głosu? Albo: kto wie, że jeszcze nie dojrzał do wydania sądu? Czy lata odgrywają w tem jakąś rolę? Przecież dopiero odległa przyszłość pokazuje, kto dziś miał rację?

* * *

Jestem pewna, że artykułem tym wywołam liczne protesty, głosy oburzenia. Jest on jednak tylko próbą spojrzenia prawdzie w oczy. Pisałam go zupełnie sine ira et studio. Przyznaję się, że wszystkie wyszczególnione tu zawiłości odnalazłam w sobie i do siebie również odnoszę. Jeśli zatem i inni odnajdą tu siebie samych, to niech się pocieszą tem, że *każdy* uczciwie myślący krytyk muzyczny, mający poczucie odpowiedzialności za to, co robi, *powinien* tu odnaleźć siebie i swoje wątpliwości. Jednostki były mi tu tylko symbolami pewnego stanu rzeczy, punktami przecięcia pewnych zagadnień, zagadnień przedewszystkiem społecznej natury. Jedyną wadą niektórych z nich jest to, że są — nie na swojem miejscu.

Ale kto z nas może o sobie powiedzieć, że jest w świecie na swojem miejscu, że znalazł swoją, najwłaściwszą drogę i formę społecznej aktywności?

Dr. SEWERYN BARBAG

BECKMESSER I S-KA

— nun sang er, wie er musst;
und wie er musst, so konnt er's;
das merkt ich ganz, besonders.
Dem Vogel, der heut' sang,
dem war der Schnabel hold gewachsen;
macht' er den Meistern bang,
gar wohl gefiel er dem Hans Sachsen!
(Wagner „Śpiewacy Norymberscy").

Wagner odtworzył w „Śpiewakach Norymberskich" historycznie wierne środowisko i obyczaje „Meistersingerów", ale w postaciach Hansa Sachsa i Beckmessera usymbolizował prawdopodobnie siebie samego i Hanslicka. Poza tym osobistym porachunkiem mają obie postacie jeszcze znaczenie ogólne i typowe. Wspaniała satyra Wagnera uwieczniła ciągły konflikt między skostniałem majstrostwem starych epigonów a prawdziwie niezależnym artyzmem twórców oryginalnych. Każdy Beckmesser uważa sankcjonowane przez swych protoplastów i wiekiem wysuszone reguły za nienaruszalny dogmat po wszystkie czasy. Jego wiedza i jego rzemiosło są jedynym miernikiem istoty sztuki, w przekonaniu, że *nowy twór* młodego artysty wyłamującego się z wytartych ram szablonu — jest ropiącym *nowotworem* na starym ale zdrowym organizmie tradycji.

Historja muzyki notuje w każdym okresie przełomowym starych Beckmesserów, którzy w młodości walczyli przeciw ideologji dawniejszych Beckmesserów. Żyją i dziś liczni przedstawiciele muzycznej sztuki, nauki, krytyki i pedagogji, których najwznioślejszem wspomnieniem młodości jest bezkompromisowa i żywiołowa walka o Wagnera, później o Ryszarda Straussa, ostatniego

Skrjabina, Regera, Mahlera i innych. Każdy z tych ludzi w mniejszym lub szerszym zakresie propaguje naukę historji muzyki, gloryfikuje życie i twórczość najśmielszych radykalistów swej epoki; ale na nich historja ma się skończyć, a dalsza ewolucja jest tylko wyrazem twórczego bankructwa, nieuctwa, braku talentu i degeneracji.

Panowie Beckmesserowie nie chodzą do bibljotek publicznych i nie czytają napastliwych elaboratów swych protoplastów. Gdyby tak zechcieli przejrzeć stosy pism codziennych, tygodników i miesięczników, kwartalników i roczników, książek, pamfletów, imiennych i anonimowych artykułów, karykatur, pism humorystycznych, sprawozdań o ryczącej i gwiżdżącej na kluczach publiczności operowej i koncertowej z okresu bohaterskich czynów Wagnera, Liszta, Berlioza oraz ich kombatantów, — znaleźliby w dosłownych niemal cytatach własne myśli, poglądy i wyrażenia.

Szczególną właściwością atawistyczną wszystkich Beckmesserów jest żałośnie tkliwa retrospekcja na mały odcinek własnego żywota. Wszystko co łączy się z ich przeżyciami i sukcesami jest wielkie i nietykalne; wszystko, co na końcu ich drogi się zaczyna jest bezduszne, jałowe, beznadziejne i bezwartościowe.

Nie wszyscy reprezentanci starszego pokolenia byli Beckmesserami. Im szerszy był ich horyzont artystyczny, im bardziej niezależna ideologja, im większe zrozumienie niezmiennych praw wszelkiej ewolucji — tem łatwiejsza była zdolność ich wewnętrznej metamorfozy. Postać starego Liszta jest pod tym względem najszczytniejszym symbolem i najskrajniejszą antytezą Beckmessera. Takim samym okazał się Mahler w stosunku do Schoenberga, a Ferrucio Busoni był tym duchowym Liszta spadkobiercą, którego wizjonerska twórczość z ostatnich lat przedśmiertnych postawiła — mimo wieku — na czele młodzieży walczącej o nowe idee.

Beckmessery mają zawsze już wyrobione stosunki, utrwalony autorytet i pewne poparcie, zapewniające im władzę i możność tymczasowego gnębienia i szykanowania „Stolzingów". Historja sztuk nie zna ani jednego wypadku zwycięstwa konserwatystów nad nowatorami. Niekiedy odżywają estetyczne hasła oraz techniczne tendencje dawnych stylów, jak np. w angielskim malarstwie preraffaelitów w połowie w. XIX lub dzisiejszy nawrót do Bacha w muzyce. Jakże jednak różną od siebie jest istotna treść tych malarskich i muzycznych kierunków. „La querelle des anciens et des modernes" — to stara pieśń, kończąca się stale powracającym refrenem. Widocznie tajemniczy i wieczny imperatyw przy-

rody objawia się zawsze w jednakiej lecz owocnej animozji bezpośrednich pokoleń.

Współczesna wieloletnia tragedja gospodarcza świata sprzyja narazie zamierzeniom i poglądom ludzi nietylko wiekiem, ale i duszą przedwojennych. Młodzi muzycy z talentem wysokiej rangi muszą się prostytuować dla zdobycia marnych środków utrzymania. Znaczną część czasu i energji wydzierają własnemu życiu, aby pisać utwory w stylu tysiąckrotnie przetrawionym i wyeksploatowanym pod groźną dyktaturą spekulantów handlowych, żerujących na ordynarnym lecz popłatnym smaku bezkrytycznych tłumów. Elita konsumentów, w przeważającej większości z jawną tendencją staromodnie w szkołach muzycznych wychowywana, żąda muzyki przez nich „wypróbowanej“ t. zn. skrajnie epigonicznej. Wszystkie te objawy hamują i opóźniają, ale bynajmniej nie unicestwiają ostatecznej krystalizacji muzyki duchowi współczesnemu odpowiedniej.

Nikt nie neguje istotnie wartościowej muzyki epok minionych. Kultura artystycznego dorobku wieków jest sama przez się zrozumiała. Teraźniejszość jednak zawsze należała, należy i należeć będzie do młodych. Beznadziejny jest trud nasypywania sztucznej tamy przeciw żywiołowym kaskadom naturalnej ewolucji. Na wszystkich odcinkach życia muzycznego Beckmessery zajmują zawsze strategiczne pozycje w kompozycji, w sztuce wykonawczej, w nauce, w pedagogji i w krytyce. Wokoło każdego z nich grupują się usłużne gromady adherentów i karjerowiczów, pragnących wyzyskać konjunkturalną władzę dla własnych różnych korzyści. Bywają tam i młodzi, których młodość jest faktem kalendarzowym, ale nie ideowym. Dziś nie widać Hansa Sachsa; niema też Lisztów, Mahlerów i Busonich, którzyby naprawdę bronili swym autorytetem młodych muzyków. Ale i bez nich utrwalą się wartości i otworzą się szerokie drogi z jasnym horyzontem na przyszłość. Barykady, intrygi, organizacje, metody, bojkoty i terory tylko przyspieszą i pogłębią proces przemian nieuniknionych. Pod maską troski o społeczną przyszłość kultury muzycznej kryje się trwoga o własną przeszłość. Poco się bać? Rzeczywiste walory twórcze zarówno artystyczne jak i naukowe nigdy nie giną; naznaczone honorowym stygmatem historji, żyją nadal życiem swej przestrzeni dziejowej. Inne—czas zmiecie bez litości. Zapewne i niejeden z współczesnych szermierzy nowych dróg przekształci się na starość w odradzającą się niezmiennie postać trwożliwie złośliwego Beckmessera. Zanim to nastąpi, musi wpierw swą misję spełnić całkowicie.

JAN OLCHA

REFLEKSJE

Po ukazaniu się 1-go zeszytu „Muzyki Polskiej“ zaczęły napływać do redakcji liczne zapytania: kto jest autorem refleksyj, co to za jeden — ten p. Olcha?

Trzeba było tego się spodziewać. Jakże mogłoby być inaczej! Ukazuje się oto artykuł, podpisany nieznanem w sferach muzycznych nazwiskiem, a więc mała konsternacja: zupełnie niewiadomo jak ustosunkować się do myśli poruszonych w tym artykule. Bo panuje u nas powszechnie przyjęty szablon, na zasadzie którego sądzimy o wynikach pracy, o dziełach, o projektach i konkretnych myślach nie podług zawartej w nich idei, nie podług ich wewnętrznej treści, lecz podług naszego prywatnego stosunku do ich autora. Łatwo więc dajemy sobie radę, gdy stajemy wobec pracy, dzieła lub myśli znanego nam dobrze autora: nalepiamy etykietę zawczasu już przygotowaną. Czujemy się natomiast bezradni, niezdecydowani gdy ukazuje się nam autor nieznany: gotowej etykietki niema, istniejące często nie pasują, a na wyrobienie własnego, szczerego i uczciwego sądu, opartego na rzeczowych kryterjach jesteśmy i za leniwi, i za mało odważni. (Tak, trzeba mieć odrobinę odwagi do wydawania sądów samodzielnych, odbiegających od utartych sądów stadłowych).

Gdyby tak dla eksperymentu spróbowano u nas przez jakiś okres czasu wykonywać nowe utwory bez ujawniania nazwiska kompozytora, napewno bylibyśmy świadkami nieprawdopodobnego pomieszania opinij. Mogłoby tak się stać, iż muzykom kierunku t. zw. zachowawczo-konserwatywnego podobałyby się niektóre utwory Szymanowskiego, a muzycy młodszej generacji — t. zw. moderniści, uznaliby wartość niektórych kompozycyj Maliszewskiego.

W Warszawie pamiętamy dobrze, jak kilku wybitnych muzyków, po pierwszem wystawieniu „Świtezianki“ Morawskiego, za-

liczyło to dzieło do ciekawych, bardzo wartościowych i z talentem napisanych. Gdy po upływie jakiegoś czasu stosunki osobiste tych panów z p. Morawskim popsuły się, zmienili jednocześnie i sąd o „Świteziance“, rozgłaszając dookoła, iż jest to utwór pozbawiony jakichkolwiek większych wartości muzycznych.

Niedawne to czasy, kiedy praca organizacyjno - muzyczna pp. Miketty, Chojnackiego i Czerniawskiego była przez olbrzymią większość muzyków ceniona, aprobowana i wychwalana. Dziś, gdy oni już nie są na swoich wpływowych stanowiskach, gdy przestali być modni — stosunek ogółu muzyków do ich poprzedniej pracy radykalnie się zmienił: widzą w tej pracy, którą ongiś entuzjazmowali się, jedynie ujemne i dla kultury muzycznej szkodliwe cechy.

W obu przytoczonych wypadkach zastosowano elastyczną i bardzo wygodną zmianę etykietek. Zdawałoby się, iż rzeczowe ustosunkowanie się do twórczości i pracy, do myśli i projektów, niezależne od osobistych upodobań lub niechęci w stosunku do ich autora, jest nakazem i logiki i uczciwości; w naszem jednak świecie muzycznym, istnieją niestety inne obyczaje.

* * *

Zapowiedź organizowania Instytutu imienia Fryderyka Chopina przyjęła polska opinja muzyczna z największym entuzjazmem.

Twórczość Chopina jest chlubą i ideałem muzyki polskiej. Wypływają stąd wielkie dobrodziejstwa dla naszej kultury muzycznej, a jednocześnie i obowiązki. Z dobrodziejstw sztuki Chopina korzystamy bez mała wiek cały, obowiązkom natomiast dotychczas nie sprostaliśmy. I oto Instytut im. Fryderyka Chopina ma wypełnić dotkliwą lukę w naszej kulturze muzycznej.

Statut określa cele Instytutu następująco:

> krzewienie kultu dla Fr. Chopina przez stworzenie centralnej placówki naukowej w dziedzinie szopenoznawstwa, przez zorganizowanie we własnej siedzibie muzeum, archiwum i biblioteki, przez uskutecznienie kompletnego wydawnictwa naukowo-artystycznego dzieł Chopina, przez urządzanie specjalnych koncertów, przez wydawanie stałego organu poświęconego Chopinowi, przez współdziałanie z innemi szopenowskiemi organizacjami.

Pięknie pomyślana instytucja!...

Organizowanie nowopowstającego Instytutu trwało stosunkowo krótko, bo niezadługo po pierwszych zapowiedziach ukazały się w prasie codziennej wzmianki o walnem zgromadzeniu członków

założycieli Instytutu, na którem odbyły się wybory do władz Instytutu.

Czytamy listę zarządu:

Do zarządu wybrano pp.: *Zofję Jaroszewiczową, Leopolda Binentala, Wł. Korsaka, Witolda Maliszewskiego, St. Niewiadomskiego, Franciszka Pułaskiego* i *Augusta Zaleskiego*; na zastępców pp.: *Mieczyslawa Idzikowskiego, Karola Stromengera* i *Adama Wieniawskiego*; na członków komisji rewizyjnej pp.: *Stefana Dembego, Maurycego Mayzla* i *Eugenjusza Morawskiego*; na zastępcę—*dr. Piątka*; na członków sądu rozjemczego pp.: *Juljusza Kaden-Bandrowskiego*, gen. *Kazimierza Sosnkowskiego* i *Karola Szymanowskiego*, na zastępcę — *Alfreda Lauterbacha.*

Prezesem zarządu Instytutu obrany został minister August Zaleski, wice-prezesem prof. Witold Maliszewski, sekretarzem Leopold Binental i skarbnikiem Zofja Jaroszewiczowa.

Zdziwieni zapytujemy: czy zgodnie ze statutem ma to być instytucja naukowo-muzyczna, jednocząca wybitnych i utalentowanych polskich muzyków, miłośników i znawców twórczości Chopina: kompozytorów, wykonawców (przedewszystkiem pianistów), i teoretyków (przedewszystkiem szopenologów), czy też ma to być instytucja amatorsko-muzyczna o charakterze propagandowym?... Skład zarządu i podział mandatów niedwuznacznie przemawia za koncepcją drugą.

Kompozytorowie w zarządzie Instytutu reprezentowani są przez pp.: Witolda Maliszewskiego, Stanisława Niewiadomskiego i Adama Wieniawskiego. (Karol Szymanowski należy do sądu rozjemczego, a Eugenjusz Morawski do komisji rewizyjnej). Dobór cokolwiek za jednostronny.

Pianistów najwidoczniej reprezentuje p. Zofja Jaroszewiczowa. Wiemy, iż p. Jaroszewiczowa grywa Chopina, ale wiemy również, że wśród polskich pianistów mamy sporą liczbę cokolwiek lepszych od p. Jaroszewiczowej szopenistów.

Teoretyków (szopenologów) reprezentują pp.: Leopold Binental i Karol Stromenger. P. Stromenger w artykułach swoich często porusza kwestje szopenowskie, lecz czyni to w sposób podobnie przejrzysty i dla każdego zrozumiały i przekonywujący, jak i przy omawianiu innych kwestyj muzycznych, czyli że nikt nie rozumie o co w gruncie rzeczy p. Stromengerowi chodzi.

Wiemy dobrze, że p. Binental wydał dwie, bogato ilustrowane, książki o Chopinie, lecz niemniej wiemy, iż w Polsce są teoretycy cokolwiek lepiej od p. Binentala przygotowani do naukowych prac badawczych nad twórczością Chopina.

Obecność w zarządzie Instytutu p. Mieczysława Idzikowskiego, współwłaściciela prywatnej firmy wydawniczej, pretendującej do ewentualnych wydawnictw dzieł Chopina kosztem Instytutu, uważać należy conajmniej za b. niewłaściwe i niepraktykowane.

Poruszając sprawę Instytutu im. Fryderyka Chopina, sprawę dla każdego muzyka polskiego drogą, nie mamy na względzie kwestji stanowisk, wpływów i t. p. Chodzi tu jedynie o słuszną i często u nas powtarzaną, lecz rzadziej stosowaną zasadę: właściwi ludzie — na właściwych miejscach.

Powstanie w Polsce Instytutu im. Fryderyka Chopina dałoby się porównać z powstaniem w Niemczech w r. 1850 Bachgesellschaftu, na czele którego stanęli ówcześni wielbiciele i znawcy twórczości J. S. Bacha, wybitni muzycy i teoretycy: R. Schumann, M. Hauptmann, K. Becker i inni.

U nas inaczej.

* * *

Organizowanie konkursów muzycznych niewątpliwie ma swoje dodatnie strony, lecz niemniej — są ujemne. Dobrzeby było, gdyby ktoś kompetentny szczegółowo poruszył sprawę ujemnego oddziaływania tych — swego rodzaju — zawodów muzycznych na stosunek szerokich mas do muzyki jako sztuki. Wydaje się niemal rzeczą pewną, iż dla szerokiej publiczności, przysłuchującej się konkursom muzycznym, muzyka, utwór wykonywany, staje się rzeczą mniej niż wtórną: cała uwaga jej jest skoncentrowana na wykonawcy, na jego, że tak powiem, wytrzymałości techniczno-muzycznej i psychicznej. Jeśli zaś chodzi o osoby stające do konkursu, nie było chyba jeszcze wypadku, by po konkursie wszystkie one były zadowolone, by nie dopatrywały się w ostatecznem rozstrzygnięciu konkursu: niesprawiedliwości, ubocznych wpływów, zakulisowych intryg i pobudek niewiele wspólnego mających ze sztuką.

Nasuwają się te ogólnikowe uwagi w związku z epidemją konkursową, jaka zapanowała w czasach ostatnich nietylko u nas, lecz i w krajach innych.

W Polsce, po dobrze zorganizowanym przez Warszawskie T-wo Muzyczne, udanym i ciekawym konkursie szopenowskim, pojawiła się spora ilość konkursów innych, organizowanych bądź przez instytucje, bądź też przez pojedyńcze jednostki — jak np. przez p. Ramułta (konkurs śpiewaczy), p. Glińskiego (konkurs tańca artystycznego) i innych.

Ostatnio, w m. lutym r. b. odbył się w Warszawie „Konkurs Muzyczny Młodocianych Talentów". Już sam tytuł konkursu wymownie mówi, kto go organizował. Spodziewać się można, iż p. Goldberg, zachęcony powodzeniem tego konkursu, niezadługo ogłosi u nas konkurs muzyczny dla młodocianych genjuszów i niewątpimy, iż znajdzie się spora ilość kandydatów.

Nie dziwimy się wcale, iż p. Goldberg wpadł na tak genjalną i dla polskiej kultury muzycznej zbawienną myśl zorganizowania konkursu dla młodocianych talentów; dziwimy się natomiast bardzo, iż konkurs ten odbył się pod auspicjami szeregu czołowych naszych muzyków i pedagogów, dla których, zdawałoby się, powinno być znanem, iż współczesna pedagogika walczy z tego rodzaju konkursami, gdyż wypaczają one i zdolności i charaktery młodocianych muzyków, niszczą wrodzone, dobre zadatki, a poza sensacją i wygórowanemi ambicjami — nic właściwie nie dają.

Dla opiekowania się talentami trzeba nieco delikatniejszej od p. Goldberga ręki.

* * *

W № 3 „Muzyki", redagowanej i wydawanej przez p. Mateusza Glińskiego, znajdujemy ciekawy artykulik, który może być wzorowym przykładem, jak to w polskich sferach muzycznych urabiana jest opinja publiczna, albo też jeszcze ściślej: jak wiele u nas zdziałać może spryt, tupet i wszędywścibstwo. Artykulikiem tym jest list otwarty p. Mateusza Glińskiego do kapelmistrzów polskich w sprawie nieuzasadnionego pomijania w programach koncertów symfonicznych „Smutnej Opowieści" Mieczysława Karłowicza.

Jest to typowo reklamowy artykulik: autor niby to pisze o sprawie ważnej, zaniedbanej i ogólnej, w istocie rzeczy jednak już na początku czytamy między wierszami, iż chodzi mu o siebie, chodzi o przypomnienie, o wmawianie czytelnikom — kim on jest, jak wielką rolę w muzyce polskiej spełnia.

> „Daleki jestem od wszelkiego nadmiaru pietyzmu, od owej bezdusznej rutyny pośmiertnego apoteozowania *każdego* przejawu twórczości wielkiego artysty, bez względu na wartość jego wysiłku twórczego; przed laty na tem tle stoczyłem nawet jedną z najgwałtowniejszych polemik z oficjalnemi rzecznikami naszego zaściankowego „tromtradrackiego" hurrapatrjotyzmu".

Z tych mocnych słów wyłania się spiżowa postać współczesnego europejczyka, rozumnego i odważnego (tak — odważnego!) bojownika o polską kulturę muzyczną!...

Do tego reklamowego artykuliku używa p. Gliński i odpo-

wiedniego stylu, przypominającego styl osławionych artykułów z Biuletynu Filharmonji Warszawskiej. Posłuchajmy jak rzeczowo, treściwie i poetycko poucza p. Gliński kapelmistrzów polskich o wewnętrznej, poetycznej treści poematu Karłowicza.

„Temat zasadniczy „Smutnej Opowieści“ wyłania się z mroków najniższego rejestru brzmienia orkiestrowego, po ośmiu taktach, które wypełnione są ciężkiemi ponuremi akordami w wiolonczelach i kontrabasach divisi, wzmocnionych kontrafagotem. Temat nucony jest przez klarnet, również w najniższym rejestrze; jest to jakgdyby zapytanie, na które odpowiadają zaraz flety głębokiem westchnieniem. Pytanie to snuje się przez całą partyturę, już to ciche i łagodne, już to rzucane z całą mocą zwątpienia, ale zawsze pozostaje bez odpowiedzi, zawsze bezpośrednio po niem wymyka się z głębin brzmienia orkiestrowego ciężkie beznadziejne westchnienie...“

Ileż w tem znawstwa rzemiosła muzycznego, ile ścisłej wiedzy naukowej (np. — wyliczenie ośmiu taktów), ile głębi estetycznej, ile w tem wszystkiem poezji!...

Taką poezją i taką precyzyjną wiedzą upstrzony jest cały artykulik.

P. Gliński dobrze zna swoje rzemiosło pisarskie: wie jak należy rozplanować artykuł, gdzie umieścić myśli najmocniejsze. Istotnie, w finale tego listu znajdujemy niby taki sobie skromniuteńki przypisek, oznaczony literami N. B., a w istocie — przewodnią myśl artykułu, jego mocną i patetycznie wyrażoną syntezę.

Czytamy:

„Niejeden czytelnik może mi zadać pytanie: dlaczego jako kapelmistrz, nie włączyłem „Smutnej Opowieści“ do programów mych własnych koncertów? Na to odpowiedź krótka: w Warszawie dyryguję niezmiernie rzadko ze względów, które ze sztuką nie mają nic wspólnego, a są, jak dotąd, mocniejsze od mych w tym kierunku aspiracyj.“

Uspakajamy łagodnie p. Glińskiego — by się tym zbytnio nie martwił: w Polsce niema takiego czytelnika, któryby naprawdę uważał go za kapelmistrza, a jeśliby taki się znalazł, niech mu nie wierzy, bo napewno mówiąc to najbezczelniej kłamie.

Wiemy dobrze o mocnych aspiracjach dyrygenckich p. Glińskiego, jak również wiemy i o tem, że aspiracje te tu i ówdzie są zaspakajane „ze względów, które ze sztuką nie mają nic wspólnego“.

Kończę te swoje uwagi zdaniem, stylistycznie zapożyczonem z Biuletynu Filharmonji Warszawskiej, wydaje mi się bowiem, iż ten styl najbardziej do p. Glińskiego pasuje: jest we współczesnem życiu muzycznem w Polsce sporo „rzetelnego tragizmu“ i „barokowego komizmu“.

ŁAUREACI MUZYCZNI

1934 r.

PIOTR MASZYŃSKI

Tegoroczną państwową nagrodę muzyczną otrzymał Piotr Maszyński. Orzeczenie członków sądu nagrody i decyzja Ministra W. R. i O. P. spotkały się z ogólnem uznaniem muzyków, należących do różnych kierunków i ugrupowań.

Piotr Maszyński jest w Polsce symbolem muzyka, który swój talent kompozytorski, swoją wiedzę i umiejętność muzyczną oraz swoją pracę poświęcił wychowaniu muzycznemu dzieci, młodzieży i dorosłych.

W pracy swojej twórczej, odtwórczej i organizacyjnej nie szukał Piotr Maszyński tanich efektów, nie ubiegał się o zaszczyty i czołowe stanowiska: nauczając śpiewu w szkołach ogólnokształcących, wykładając w Konserwatorjum, pracując z licznemi chórami, tworząc piosenki szkolne i utwory chóralne — kładł trwałe podwaliny pod gmach polskiej kultury muzycznej.

Dla muzyków młodszego pokolenia praca Piotra Maszyńskiego jest wzorem ideowej i o charakterze społecznem pracy muzycznej.

FELICJAN SZOPSKI

Nagroda muzyczna st. m. Warszawy za rok 1934 przyznana została prof. Felicjanowi Szopskiemu, wybitnemu kompozytorowi, pedagogowi i krytykowi muzycznemu.

Felicjan Szopski urodził się w roku 1865 w Krzeszowicach (Małopolska). Wykształcenie ogólne otrzymał w Krakowie (gimnazjum św. Anny i Uniwersytet Jagielloński), wykształcenie muzyczne u Władysława Żeleńskiego w Krakowie, Zygmunta Noskowskiego w Warszawie, Henryka Urbana w Berlinie i Hugona Riemanna w Lipsku. Po ukończeniu studjów muzycznych obejmuje Szopski klasę harmonji w Konserwatorjum muzycznem w Krakowie, a wkrótce potem klasy harmonji, kontrapunktu i kompozycji w Wyższej Szkole Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, na którem to stanowisku pozostaje do roku 1919. Od samego zarania niepodległości Rzeczypospolitej aż do roku 1928 kierował Szopski sprawami muzycznemi w Min. Sztuki i Kultury, a następnie w Min. W. R. i O. P.

Bogata i wszechstronna działalność Szopskiego obejmuje dziedzinę kompozycji, pedagogiki i piśmiennictwa muzycznego; we wszystkich tych dziedzinach wykazał się Szopski pracami świadczącemi o niepospolitym talencie i niezwykłej prawości charakteru, dzięki czemu zdobył sobie powszechne uznanie i poważanie.

Jako kompozytor jest Szopski autorem licznych i wybitnych dzieł instrumentalnych (fortepianowych, kameralnych i orkiestrowych) i wokalnych (pieśni solowych i chóralnych) oraz dwóch oper: „Lilje“, wystawionej w 1916 r. w Warszawie i „Eros i Psyche“. Utwory Szopskiego cechuje bogata inwencja i świetna faktura, nadewszystko jednak uderza wykwintność i szlachetność treści. Osobną świetną kartę w historji muzyki polskiej zajmują pieśni Szopskiego oraz opracowania pieśni ludowych i narodowych.

Szopski - pedagog miał licznych uczniów, z pośród których wielu zajmuje obecnie wybitne stanowiska w polskim świecie muzycznym. Wielką zasługą Szopskiego jako pedagoga i teoretyka było zaszczepienie w Warszawie nowoczesnych metod nauczania harmonji i kontrapunktu. Wielce wymagający, nie zadowalał się poprawnością prac swoich uczniów, lecz szczególny nacisk kładł na wartość pomysłów. Dawał nietylko doskonałe podstawy techniczne, lecz przedewszystkiem, dzięki osobistym zaletom umysłu i wyrafinowanemu gustowi, otaczał uczniów swoich atmosferą wysokiej kultury i najwyższych aspiracyj.

Jako krytyk i pisarz muzyczny hołdował Szopski zawsze i obecnie hołduje zasadzie całkowitej bezstronności w ocenie dzieła lub wykonania.

Obok znawstwa w sprawach, w których głos zabiera, krytyki Szopskiego odznaczają się życzliwością dla wszelkich nowych i poważnych poczynań; wszystko co dobre, szlachetne i wartościowe

spotyka się z należytą oceną i zachętą do dalszej pracy. Szopski jest autorem pięknej monografji o Władysławie Żeleńskim, z którym łączyły go, podobnie jak z całą niemal Młodą Polską literacką, malarską i muzyczną, osobiste przeżycia i wspomnienia.

Jednomyślna uchwała Sądu Konkursowego, przyznająca nagrodę muzyczną prof. Felicjanowi Szopskiemu spotkała się z uznaniem całego polskiego świata muzycznego.

JULJA BARANOWSKA-BOROWA

NIEZBĘDNA REWIZJA

Najlepszymi wykonawcami Polskiego Hymnu Państwowego w Poznaniu w czasie Wielkiego Zjazdu Śpiewaczego w r. 1929 byli... Czesi. Dlaczego? Bo śpiewali wiernie to, co przedstawiały nuty, stosowali wskazane tempo, dynamikę i ekspresję. A jak śpiewają Polacy, naród wybujałych indywidualistów? — Jak kto chce: każdy ma swoją melodję, swoje słowa, swoje tempo; tak samo jest w zespołach: każda zbiorowa jednostka wokalna, a zwłaszcza orkiestralna produkuje się i „uświetnia" ważne państwowo i uczuciowo chwile swojem własnem „Jeszcze Polska". Ależ są przecież jakieś urzędowo ustalone i polecone wersje melodyjne, harmoniczne, wskazana instrumentacja, określone metronomicznie tempo... Tak jest, są... dwie. Dlaczego *dwie*, dla kogo *dwie*? Dlaczego dwie — nie wiem, dla kogo — wiem. Jedna urzędowa instrumentalna dla armji, opublikowana w oficjalnym repertuarze dla orkiestr wojskowych, druga też urzędowa, wokalna z akompanjamentem, który daje materjał do jednolitej harmonizacji chóralnej, polecona przez Dziennik Urzędowy Min. W. R. i O. P. w r. 1926 i 27.

Dlaczego te dwie instytucje nie porozumiały się i nie uzgodniły wybranych przez swych reprezentantów wersyj? — Nie umiem odpowiedzieć.

A zresztą i na tem nie koniec: są jeszcze wersje tradycyjne różnych zespołów chóralnych i doraźnie czy po namysłach utworzone dla orkiestr strażackich, kolejowych, tramwajowych, policyjnych, restauracyjnych, warszawskiej Filharmonji, Polskiego Radja! To wcale nie farsa! Dowody w postaci drukowanych i rozpisanych nut łatwo spotkać, tak samo jak wskazać przyłapania *in flagranti* kilku nagrań na płytach. Każde, oczywiście, inne; gdyby mogły być jednakowe, wiernie przystosowane do poleconego wzoru, a nawet szablonu, to całej Polsce, a co ważniejsza *zagranicy*, wystarczyłaby jedna, prawdomówna płyta.

A tak, pominąwszy wyraźne różnice melodji, harmonji, instrumentacji, tempa, między... znanemi mi nagraniami występują jeszcze wybitne odrębności interpretacji. Jedna gra szlachetnego quasi-poloneza, inna brutalnego mazura z akcentami na ostatniej nucie każdego czwartego taktu, inna lotnego „minutowego" a może półminutowego mazurka. Jedna uważa, że trwałe *ff* dostatecznie charakteryzuje hymn, inna stosuje już kilka odcieni dynamicznych, inna daje nawet *rallentando* w zakończeniu...

A gdzie prawda? Co powinniśmy wskazywać życzliwym nam cudzoziemcom, którzy, w poszukiwaniu właściwego polskiego hymnu państwowego, słyszeli już

kilka płyt i nie mogą zdecydować się na wybór mimo, iż firmowe nazwiska dyrygentów powinny być gwarancją odpowiedniej wersji i właściwego, *wzorowego* wykonania. A co mówić nieżyczliwym, jak reagować na przytyki tych, którzy wciąż mówią, że polski hymn jest tak niekulturalny jak sam naród, a dowodem tego płyta firmy...

Wstyd ten, w którym chyba nie towarzyszy nam żadna nacja zachodnia ani wschodnia (wyobrażam sobie, że państwo Mandżu - Ko, w tydzień po swem ukonstytuowaniu się ustaliło kolory swego godła i nienaruszalne brzmienie hymnu) trwa już lat kilkanaście. Czy ma trwać jeszcze kilkadziesiąt?

I jeszcze drobiazg, co to jest hymn państwowy? Czy Polska winna posiadać jeden, czy kilka hymnów? W obecnej chwili i ta sprawa nie jest uregulowana i tak jak powyżej omówiona, wymaga decyzji i zarządzenia, do którego się zapewne wszyscy z entuzjazmem zastosują.

DR. JERZY FREIHEITER

Z WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ

2. CHÓRY

Ostatnie wydawnictwa chóralne dają asumpt do rozpatrzenia muzyki 19 i 20 w. z perspektywy socjologicznej. W 19 w. idzie w parze z coraz bardziej komplikującą się fakturą muzyki romantycznej, a zwłaszcza neoromantycznej — naogół ciągle mniejszy (mimo takich zjawisk, jak dramat muzyczny Wagnera) jej zasięg pod względem społecznym, ciągłe zacieśnianie koła konsumentów tej muzyki. Ostatnią fazą tego procesu jest indywidualizm Schönberga: jego muzyka przestaje być wydarzeniem społecznem, będąc przeżyciem tylko twórcy i małej garstki wtajemniczonych („Verein für musikalische Privataufführungen").

Ta krańcowa sytuacja wywołuje reakcję: z dążenia do wciągnięcia szerokiego ogółu w koło działania muzyki powstaje w Niemczech t. zw. „Gemeinschaftsmusik", muzyka dla zrzeszeń, łączących swych członków jakąs wspólną ideą; chce ona porzucić zarówno samotność kompozytora, jak przedewszystkiem passywne doznawanie muzyki przez dotychczasowego słuchacza z sali koncertowej. Przeobrażenie słuchacza w wykonawcę — jest zasadniczym rysem tego kierunku. Konflikt między koniecznością przystosowania się do małych możliwości nowego wykonawcy, między wynikłemi stąd ograniczeniami kompozytora, a dążeniem do utrzymania z drugiej strony wysokiego poziomu artystycznego — moment, który nie pozwolił instrumentalnej muzyce tego typu spełnić, przynajmniej jak dotąd, pokładanych w niej nadziei — w literaturze chóralnej, z natury rzeczy zawsze „zrzeszeniowej" (w szerszem znaczeniu) nie przeszkadza powstawaniu dzieł wartościowych.

Przejawem społecznego charakteru tej muzyki jest dążenie do równouprawnienia głosów, znajdujące wyraz w polifonji, która nawiązuje nieraz do epoki a cappella, idąc zarazem w parze z tendencjami współczesnej muzyki; współczesna pieśń chóralna stylizuje chóralną pieśń 16 w., a nawet sięga jeszcze o wiele dalej wstecz, aż ku początkom polifonji, czerpie ona również soki, zgodnie z muzyką współczesną, często z folkloru. Z odrzucenia zewnętrznego tak często wirtuozostwa u epigonów pieśni chóralnej 19 w. i taniej ckliwości późniejszej „Liedertafel" — wynika uproszczenie faktury, djatonika, nieskomplikowana rytmika. Tą drogą kroczy również nowa muzyka szkolna i dziecięca. Cele pedagogiczno - społeczne tłumaczą bardzo nieraz prosty tonalnie przebieg harmoniczny; nie można tu jednak tego zjawiska bynajmniej uważać za przejaw jakiegoś ógólnego cofania się, powrotu do

tonalności, (jak Günther, „Moderne Polyphonie"), lecz tylko za wynik dążenia do zrealizowania wytkniętego planu wychowawczego. W tej dziedzinie są drogowskazami nazwiska Hindemitha i Jöde'go.

Tej prostej muzyce, mającej być przeżyciem przedewszystkiem jakiegoś grona wykonawców, nie liczącej się z słuchaczem, przeciwstawić można chóry o fakturze bardziej kunsztownej. Nie są to jednak w samej istocie typy przeciwne, druga grupa jest tylko gradacją pierwszej, jej sublimacją. Niedoścignionym dotąd wzorem współczesnej pieśni chóralnej tego typu są „Pieśni kurpiowskie" Szymanowskiego. Rzecz jasna, że granice między temi dwoma typami współczesnej pieśni chóralnej — są płynne.

W ostatnich wydawnictwach polskich, które omawiamy niżej, widać pokaźny już dorobek muzyki „zrzeszeniowej".

Stanisław Lipski: „Pieśń milczenia" na 3 głos. chór żeński z towarzyszeniem fortepianu, op. 6. Nakład autora, skład główny: A. Piwarski i S-ka, Kraków 1931.

Stanisław Lipski: Trzy pieśni na chór mieszany. Nakład autora, skład główny: T. Gieszczykiewicz, Kraków 1933.

Stanisław Lipski: Dwanaście pieśni na chór męski. Nakład autora, skład główny: T. Gieszczykiewicz, Kraków 1933.

Nastrojowy, typowo romantyczny tekst „Pieśni milczenia" (niem. oryginał Gizeli v. Berger, przekład Zakrzewskiej) otrzymał u Lipskiego romantyczną szatę muzyczną. Gładka faktura dowodzi wielkiego już w czasie powstania tej pieśni (1910) doświadczenia kompozytora, idącego jednak tylko utartemi drogami. Polifonji nigdzie się nie spotyka, dorywcze imitacje i polirytmja uwarunkowane są wyłącznie przebiegiem harmonicznym. Brak basu w chórze żeńskim kazał wesprzeć ten zespół, jak zwyczajnie, na towarzyszeniu instrumentalnem. Utwór cechuje szeroka. płynna linja melodyczna i znaczne wyczucie charakteru rejestrów głosowych.

Dobre brzmienie i płynną melodykę mają w jeszcze większym stopniu dwa następne zbiory. Linja melodyczna trafnie wyczuwa tekst, kongruencja słowa i tonu jest ściślejsza, niż w op. 6. Z „3 Pieśni" na chór mieszany najmilszą chyba jest „Piosenka", (opracowana potem na chór meski); łatwo przystępna, perjodyczna melodyka daje wraz z nieprzeładowaną harmoniką — jednolitą w stylu całość. W pieśniach chóralnych Lipskiego z ostatnich lat nieuzasadnione jest kończenie nową tonacją (z chórów mieszanych: „Pokłon", z męskich „Evviva vita", „Szumi w gaju brzezina", „Swaty"); zwartość i logika formy, znacznie przez to rozluźnione, nie otrzymują w zamian żadnej rekompensaty. Lipski pozostaje wszędzie na płaszczyźnie stylu „Liedertafel" (— ostatnie pieśni powstały w 1930 r. —), mimo tu i ówdzie się pojawiającego w chórach męskich paralelizmu akordowego (str. 9, str. 25), następstwa trójdźwięków zwiększonych (str. 30), trafnie użytego trójdźwięku eliptycznego („Ku onej kołysce"). Szkoda, że nawet w „Zstąp Gołębica" (Veni creator) ograniczył się kompozytor tylko do harmonicznej „pseudo-polifonji".

Najlepsze są w obu zbiorach pieśni, w których zasadniczym rysem jest prostota, a jako jej wyraz w harmonice — djatonika. Przystępna i łatwa do wykonania, przytem zawsze płynna u Lipskiego ich melodyka znajdzie wielu zwolenników wśród dyrygentów chóralnych.

Feliks Nowowiejski: 12 kanonów polskich na chór czterogłosowy, op. 23, nr. 1. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1932.

Jest to wybitnie użytkowa muzyka; kompozytor nie dąży bynajmniej do rozwiązywania problemów tej formy polifonicznej, lecz chce, przy możliwie naj-

mniejszych wymaganiach wobec wykonawców, dać im szlachetną rozrywkę. Ten cel został w zupełności osiągnięty: do bezpretensjonalnych tekstów stworzył Nowowiejski wdzięczne i łatwe piosenki w formie kanonu. Każdy z kanonów otrzymuje swobodne zakończenie; zupełnie ścisły jest jedynie „kanon śląski" nr. 7, kończący się jednogłosowo. Ta rozrywkowa, łatwo śpiewna muzyka opiera się na trjadzie harmonicznej; nie siła linearna, lecz funkcje harmoniczne tworzą podstawę linij głosowych, wtórnie z harmonji wyprowadzonych. (Uwydatnia to częste rozkładanie trójdźwięków w melodji). Ten moment każe widzieć protoplastę tych kanonów w „towarzyskim" kanonie („Gesellschaftskanon") 18 i 19 w., (który był oczywiście też muzyką jakiegoś „zrzeszenia").

Całość powitają z wdzięcznością nasze zrzeszenia śpiewacze.

Polska Pieśń Chóralna, 3 zeszyty, (utwory łatwe na chór mieszany). Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1934.

Brak nam było dotąd muzyki chóralnej, która nadawałaby się z jednej strony do „samowystarczalnego" śpiewu, bez konieczności sali koncertowej, w zrzeszeniach, kołach śpiewaczych, szkołach, utrzymując równocześnie w stylu i fakturze kontakt z teraźniejszością. Należy się więc już na wstępie, przed omówieniem samego wydawnictwa. wdzięczność jego kierownictwu za udostępnienie ogółowi zespołów śpiewaczych odpowiedniego i, jak zobaczymy, wielostronnego materjału tego typu. „Polska Pieśń Chóralna" czyni w zupełności zadość swemu zadaniu: wymagania wobec wykonawców zostały ograniczone przez operowanie głównie średnicą głosu i bardzo rzadkie stosowanie chromatyki, faktura jest wybitnie wokalna, bezwzględnie odrzucając wszelkie naśladowania instrumentów i temu podobne „programowe" usiłowania, pokutujące jeszcze często u epigonów „Liedertafel". Wyrazem współczesności w stylu muzycznym jest sięgnięcie do folkloru, polifonja, stylizacja form średniowiecznych. Postulaty, jakie w odniesieniu do tekstu nastręczają się muzyce chóralnej wogóle, a „zrzeszeniowej" w szczególności, zostały odpowiednio rozwiązane: subjektywna liryka musiała ustąpić na rzecz tekstów „objektywnych", mających za treść uczucia, ideały ogółu, a przedewszystkiem na rzecz tekstów starodawnych i ludowych, lub w stylu ludowym.

Na I-szy zeszyt składają się, poza opracowaniem tekstu i melodji Mickiewicza „Słowiczku mój" przez *Feliksa Nowowiejskiego*, — opracowania pieśni ludowych. Nowowiejski nie uwidacznia jeszcze w swej pieśni współczesnych dążeń w tej dziedzinie; przy właściwej Nowowiejskiemu znajomości aparatu wykonawczego idzie w parze z bardzo skromnemi wymaganiami wobec wykonawców — dobre brzmienie chóralne, nie znalazły tu jednak wyrazu polifoniczne dążenia współczesnej pieśni „zrzeszeniowej". — Zupełnie inny natomiast styl widać w tym zeszycie w opracowaniach pieśni ludowych. *Kazimierz Sikorski* daje hypoeolskiej melodji z Górnego Śląska („Czemużeście mnie, mamuliczko") opracowanie, które zrywa z 19 w., sięgając w stylizacji doskonale płynnej, a prostej polifonji wstecz, ku 15 — 16 w. (mimo kwint równol.) Trafnie wyczute, a zgodne z tym stylem są kadencje. Dobry jest Sikorskiego „Krakowiak", imitacjami zazębiający dwutaktowe frazy piosenki o siebie. Ładnie opracował „Kołysankę" *Michał Kondracki*, trafne tło nowotarskiej piosenki „Dysc" *Tadeusza Mayznera* bardzo szczęśliwie łączy z prymitywizmem — imitacje.

W 2-gim zeszycie obok łatwej, a pełnej w brzmieniu, homofonicznej „Pieśni o polskiem morzu" *Jana Maklakiewicza* znalazły miejsce wysokowartościowe pieśni *Władysława Raczkowskiego*. Do słów Konopnickiej w charakterze ludowym, dał kompozytor muzykę, doskonale spełniającą warunki i zadania pieśni „zrzeszeniowej". Raczkowski łączy z małemi możliwościami wykonawców przejrzystą fakturę polifoniczną.

W pierwszej piosence „A kiedy mi przyjdzie“ z łatwością wykonania idzie w parze prostota, wywołana melodyką i harmoniką, doskonale odpowiadająca ludowemu charakterowi tekstu; w zupełności jej nie zagraża, ani nie przyciemnia przejrzysta faktura polifoniczna, dająca swą siłą konstruktywną tyle przeżyć wykonawcom.

W drugiej pieśni Raczkowskiego „Oj, uśnij“ podziwiamy znów połączenie płynnej polifonji z ludową prostotą. Sopranową melodję 1-ej zwrotki śpiewa w 2-ej zwrotce alt, poczem następuje w 3-ej zwrotce mało zmienionej powrót pierwszej. Raczkowski dał ze wszech miar godny naśladowania przykład oryginalnej, (t. zn. nie sięgającej do folkloru) polskiej pieśni „zrzeszeniowej“, idealnie odpowiadającej swym celom. Jakże doniosła może być jej rola w wychowaniu muzycznem naszego społeczeństwa!

Trzeci zeszyt „Polskiej Pieśni Chóralnej“ zajmują dwa utwory *Tadeusza Szeligowskiego*: „Pod okapem śniegu“ i „Pieśń o Wniebowzięciu“. W „Pod okapem śniegu“ (Zegadłowicz, Kolędziołki beskidzkie) małe tylko zastosowanie ma polifonja; poza kilku „wiązanemi“ dysonansami panuje tu harmonja. Ogromnie interesująca jest natomiast „Pieśń o Wniebowzięciu“. Do tekstu z pieśni maryjnych XV w. stworzył Szeligowski motet, stylizujący stadjum tej formy z XIV i 1-ej połowy XV w. (por. prace F. Ludwiga). Motet Szeligowskiego składa się z 6 części: allegro $\frac{3}{2}$ jest izorytmiczną deklamacją wszystkich głosów; o wartości rytmicznej tonów i ich ilości w takcie (przez rozdrobnienie) decyduje ilość zgłosek tekstu. Ze względu na rysunek linji melodycznej, obracającej się tylko dokoła kilku tonów, możnaby tu mówić o średniowiecznym „recytatywie“ 4-głosowym. Kadencję tego odcinka, doskonale stylizującego prymityw średniowieczny, kończy archaizujący trójdźwięk bez tercji. Drugi odcinek, Simple, C, imitacyjny na 3 głosy żeńskie stwarza atmosferę wczesnego średniowiecza przez rysunek melodyczny głosów z ich monotonją i elementami pentatonicznemi przy braku wiązanych dyssonansów. Część trzecią, allegro moderato $\frac{4}{2}$, rozpoczyna rytm części pierwszej („archangieli i angieli“), przerwany odcinkiem izorytmicznym w większych wartościach, misterioso, realnie dwugłosowym z podwojeniami. Podejmując ten rytm z powrotem (poco piu mosso), prowadzi Szeligowski równocześnie inne głosy w większych wartościach; ich wiązane dysonanse (oczywiście stylizowane), tworzą tu czynnik potęgowania rozwoju formy. Część czwarta, imitacyjne allegro C, jest w stosunku do imitacyj części drugiej, znacznem spotęgowaniem przez wiązane dyssonanse, rozwój melodyczny, zróżnicowanie rytmiczne. Meno $\frac{3}{2}$, część piąta, izorytmiczna, zwraca uwagę kwintami równoległemi (oraz septymami), podobnie jak część szósta, $\frac{6}{2}$. Trafnie podchwycone są kadencje.

Motet Szeligowskiego jest pierwszą — przynajmniej u nas stylizacją tej formy średniowiecznej. Kompozytor posiada prawdziwie współczesne nastawienie do średniowiecza muzycznego; wnikliwe wyczucie jego ducha pozwala Szeligowskiemu w swobodnej stylizacji wyczarować wykonawcom atmosferę, do niedawna jeszcze tak obcą.

„Polską Pieśń Chóralną“ uważam za czyn, z doniosłości którego dla kultury muzycznej zdać sobie powinny jak najrychlej sprawę zespoły chóralne. Ta muzyka „zrzeszeniowa“ nie jest bynajmniej muzyką dla laików w znaczeniu łatwej i taniej rozrywki, nie wymagającej żadnej pracy, ani wysiłku; wprost przeciwnie: przy bardzo skromnych wymaganiach technicznych pozwoli ona najszerszym warstwom śpiewających przeżywać ową pełnię radości, jaką daje właśnie praca nad zdobywaniem i poznawaniem prawdziwych wartości muzycznych. *D. c. n.*

SPRAWOZDANIA

Mieczysław Karłowicz. W dwudziestąpiątą rocznicę śmierci. Poznań MCMXXXIV, 8^0 47 str. i 3 ryciny. (Skład główny: Księgarnia W. Górski i G. Tetzlaw w Poznaniu).

Dzięki staraniom i ofiarności p. Jana Kuglina w Poznaniu, znanego bibljofila, taternika i miłośnika muzyki, podpisanego na powyższej publikacji skromnie „typografem", uczcił Poznań smutną rocznicę śmierci M. Karłowicza wydaniem skromnej, ale równie wykwintnej jak treściwej broszury pamiątkowej, na którą obok wstępu wydawcy i obok jej zakończenia, napisanego przez redaktora tej książeczki, p. mgra Jerzego Młodziejowskiego, wielbiciela Tatr i muzyki Karłowicza, złożyły się cztery prace różnej treści. Prof. A. Chybiński daje pogląd na symfonikę Karłowicza (str. 8 — 24), Dr. Henryk Opieński pisze o berlińskich czasach studjów muzycznych Karłowicza (str. 25 — 29), Z. Wasilewski „o psychice M. Karłowicza" (str. 30 — 35), Gen. M. Zaruski w artykule „Non omnis moriar" o Karłowiczu jako taterniku (str. 36 — 44). Wszystkie prace zawierają ważne i interesujące przyczynki do poznania Karłowicza jako człowieka i artysty. Jakkolwiek niektóre poglądy wydadzą się zbyt subjektywnemi i wymagającemi dyskusji, to jednak przynoszą one prawie bez wyjątku nowe materjały, które przyszła obszerniejsza monografja o życiu i twórczości Karłowicza zużytkuje z pewnością skrzętnie uzupełniając to, co się dotychczas o Karłowiczu wie, niezawsze dokładnie i jasno. Z tego też powodu wydana broszura pamiątkowa, choć niewielkich rozmiarów, posiada swą niezaprzeczalną wartość i ważną pozycję bibljograficzną.

Feliks Kęcki: Mieczysław Karłowicz. (Szkic monograficzny). Warszawa 1934. Nakład i własność Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, 8^0, 93 str. i 8 ilustracyj w tekście.

Warszawskie Towarzystwo Muzyczue uczciło pamięć swego ś. p. dyrektora i dobrodzieja wydaniem obszerniejszej pracy p. F. Kęckiego. Należy odrazu zauważyć, że praca ta świadczy o rzucającej się wprost w oczy wielkiej sumienności autora, co wzbudza zaufanie do systemu jego pracy, oby nie ostatniej w tym rodzaju. Autor wykorzystał prawie wszystko to, co dotychczas wydano odnośnie do życia i twórczości Karłowicza, a ponadto — co z szczególnym naciskiem podkreślić należy sięgnął do źródeł archiwalnych, w które obfitują zbiory Warsz. Tow. Muz. Główny nacisk położył na stronę biograficzną, ujmując całość w sposób bardzo przejrzysty i systematyczny. Jest rzeczą oczywistą,

że postęp badań natury biograficznej i ściśle muzykologicznej pozwoli niejedno uzupełnić, uplastycznić, pogłębić, oświetlić z innych jeszcze punktów widzenia, niemniej jednak autor może mieć prawa do uchodzenia za pierwszego monografa znakomitego symfonisty. Pracę jego można zatem polecić najgoręcej a Warszawskiemu Towarzystwu Muzycznemu wyrazić uznanie, iż spełniło według wszelkich swych sił zaszczytną powinność. Pracę kończy bibljografja dzieł Karłowicza, która stale się powiększa. W posiadaniu osób prywatnych znajduje się sporo utworów Jego nieznanych. Zewnętrzna strona publikacji zasługuje na pełne uznanie.

Yvonne Rokseth: Grieg. W kolekcji „Maitres de la Musique Ancienne et Moderne", Paryż 1933, „Les Editions Rieder". 8⁰, 85 str. i 60 rycin.

Jak wszystkie dotychczasowe tomiki należące do kolekcji muzycznej Riedera, tak i tomik poświęcony twórczości Edwarda Griega jest napisany przystępnie i sympatycznie, przyczem główny nacisk jest położony na stronę biograficzną i ilustracyjną. Ta ostatnia przedstawia się w porównaniu z dotychczasowemi monografjami o Griegu (a więc Schjelderupa-Niemanna, Steina, Stocklina, Fincka i t. d.) o wiele okazalej, a także pod względem typograficznym lepiej. Ponieważ i biografja norweskiego mistrza jest ujęta bardzo zręcznie, trafnie i z doskonałem wyczuciem rzeczy istotnych, przeto można powiedzieć, że czytelnik jest istotnie wprowadzony w sympatyczną atmosferę i otoczenie, w którem żył i tworzył ten prawdziwy poeta życia i przyrody Norwegji. Wyjaśnienie jego zawsze interesującej twórczości nie odbywa się w drodze jakichś analiz szczegółowych , któreby prowadziły do wniosków syntetycznych o znaczeniu naukowem, niemniej jednak jest w stanie wprowadzić w ogólny charakter muzyki Griega, zwłaszcza laika, nieprzygotowanego do zajmowania się problematami tej muzyki. Ale równocześnie nie brak wskazówek odnoszących się do stosunku Griega do ludowej muzyki norweskiej, stosunku tak ważnego i decydującego. W tym względzie autorka umiała wyzyskać rezultaty badań O. M. Sandvika i innych nad ludową muzyką Norwegji, mającą czar niezwykłej świeżości. Oczywiście żadna z dotychczasowych monografij o Griegu nie stoi na wysokości zadania. Prace badawcze jednakże postępują szybko. Mające się ukazać w jesieni najbliższej wielkie dzieło Davida Monrada Johansena o największym kompozytorze Norwegji (w języku norweskim) spełni prawdopodobnie swe piękne zadanie.

Dr. A. Chybiński.

Kazimierz Sikorski: Instrumentoznawstwo. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1932.

Zadania tego podręcznika określa autor w przedmowie, uważając za swój cel „zaznajomienie z budową, skalą, możliwościami technicznemi i historją najważniejszych obecnie używanych instrumentów muzycznych, a pokrótce także z instrumentami dawnemi". Jasno określiwszy więc zakres przedmiotu, osiąga Sikorski jego cele przez opracowanie wymienionych działów przedmiotu przy każdym instrumencie. Systematyczne omawianie tych kwestyj dało w wyniku rozmiary pracy obszerniejsze, niż w wielu podręcznikach niemieckich tego przedmiotu (n. p. Koch, Riemann, Volbach, Sachs), wiele zagadnień zaledwie szkicujących. Przy omawianiu możliwości technicznych instrumentu często wkraczamy z autorem na teren instrumentacji, znajdując n. p. tabele trylów i tremolandi dla instrumentów dętych; wprowadzenie tych tabel (w odnośnych

podręcznikach niemieckich nie umieszczanych) powita z radością uczeń, nieraz do nich sięgając przy wypracowaniu ćwiczeń z instrumentoznawstwa.

Wskazanie charakterystycznych dla danego instrumentu przykładów z literatury muzycznej bardzo ułatwi nauczycielowi pracę; na lekcjach, oczywiście, rozszerzy on znacznie dział ten brzmiącemi przykładami na poparcie trafnych sądów doświadczonego instrumentatora. W historji poszczególnych instrumentów dał Sikorski czytelnikowi, przy ograniczeniu się do najistotniejszych faz dziejowych instrumentu, pełny obraz jego głównych etapów rozwojowych. Uważając znajomość akustyki za konieczne przygotowanie do nauki instrumentoznawstwa, pomija autor zagadnienia akustyki n. p. akustyczne wyjaśnienie dwu grup instrumentów, dających w przedęciu oktawę lub duodecymę; rzeczą nauczyciela będzie, rzecz jasna, przypomnieć uczniowi te wiadomości z akustyki.

Polska terminologja, w muzyce ciągle jeszcze nie ustalona definitywnie, jest u Sikorskiego zawsze zgodna z duchem języka. Obok przykrego w polskiem „gryfie“ znajdujemy więc, jako synonim, „podstrunnik“; czy nie należałoby może sięgnąć do folkloru i nazwać tę część instrumentów smyczkowych „dygą“? (Por. Chybiński, Instrumenty muzyczne na Podhalu). Makaronizmy na terenie instrumentów dętych zastąpił Sikorski trafnemi określeniami polskiemi, jak „podwójne, potrójne *zadęcie*“ (Doppel, — Tripelzunge), przedęcie (Überblasen), puzon „suwakowy“ i t. d.

Przejrzysty, jasny wykład czyni z „Instrumentoznawstwa“ Sikorskiego wzór podręcznika szkolnego; w swej dziedzinie zaspokaja on wreszcie życzenia ucznia i nauczyciela.

Dr. Jerzy Freiheiter.

POLEMIKA

NA MARGINESIE KRYTYKI p. J. BONIECKIEJ

W związku z recenzją o I części mojej „Metodyki gry na fortepianie“, umieszczoną w pierwszym numerze kwartalnika „Muzyka Polska“, z r. 1934, pozwalam sobie zanotować kilka uwag. Skłania mnie do tego chęć objaśnienia pewnych ustępów wyżej wymienionej krytyki, interpretujących poglądy wyrażone w metodyce niezupełnie zgodnie z ich intencją, czasem zaś nawet z ich treścią. Zaraz z początku Szan. Recenzentka wypowiada zdanie, że „książkę tę, jako pierwszą z tego zakresu w polskiej literaturze muzycznej, należy jak najżyczliwiej powitać“. Ta właśnie życzliwość pozwala mi mniemać, że nieporozumienie owo jest wynikiem przypadkowego zbiegu okoliczności i że wymiana zdań przyczyni się do poruszenia zagadnień zawsze żywo nas, pedagogów, obchodzących, a dotychczas nigdy, nigdzie nie poruszanych.

W pierwszym rzędzie przyczyna nieporozumienia, jak sądzę, leży w zasadniczo innem niż moje nastawieniu Recenzentki do kwestji problemów technicznych, które w konsekwencji wyraża się w szeregu różnych zarzutów. Więc np. w jednym z ustępów krytyki, Recenzentka wyraźnie narzuca mi, że nie podaję „technicznych sposobów, które doprowadziłyby do prawidłowego wykonania np. *arpeggio*“. Niestety, nie każdy zdaje sobie sprawę na czem polega techniczna trudność wykonania *arpeggio* dla ucznia. Nic dziwnego. Dotychczas kwestja ta była traktowana po macoszemu. Zostawiało się ją zawsze większej lub mniejszej domyślności interpretatora. Jeśli nim był uczeń, zwłaszcza mniej utalentowany, niewątpliwie mógł mieć w danym wypadku nielada trudności do pokonania. Zastanowiwszy się jednak trochę, każdy muzyk, choćby tylko przeciętnie grający na fortepianie, przyznać musi, że trudność ta jest wynikiem niewłaściwego, względnie ściśle biorąc, niejasnego ustosunkowania *arpeggio* do całości taktu. Znalezienie właściwego rozwiązania rytmicznego zupełnie usuwa problem ten poza nawias trudności technicznych. Wychodząc z tego założenia, poświęciłam szczególnie dużo miejsca tej sprawie, a mianowicie od str. 61—68, w przykładach pod Fig. 39, 40, 41 i 42.

Jeśli zaś chodzi o poruszoną na innem miejscu recenzji kwestję ćwiczenia „dwójek na trójki“, nie wiem, czemu istotnie mam przypisać twierdzenie Recenzentki, jakobym zupełnie nie podawała „jedynie logicznego sposobu rozbicie ósemki na drobniejsze wartości i matematycznie dokładnego dostosowa-

nia do niej figury parzystej". Sposób taki podałam na str. 82, pod Fig. 59a. Inna natomiast rzecz, że jestem wręcz odmiennego pod tym względem zdania. W pierwszym rzędzie nie mogę zgodzić się na tak kategoryczne oświadczenie, że mechaniczne rozczłonkowanie wartości rytmicznych tam, gdzie chodzić nam powinno przedewszystkiem o pobudzenie rytmicznej wrażliwości ucznia, byłoby „jedynie logicznym" sposobem rozwiązania trudności. Jest to tylko pójście po linji najmniejszego oporu. „Dwójki na trójki", to tylko jedna z wielu form polirytmiki. Chociaż więc sposób mechanicznego rozdrabiania w tym właśnie przypadku jest zasadniczo możliwy do przeprowadzenia (chociaż niekoniecznie korzystny), to już w innej formie polirytmicznej, jak np. „czwórki na trójkę", „piątki na siódemkę" i t. p. jest wogóle niewykonalny. Stąd logiczny można wysnuć wniosek, że zawsze trwalsze i lepsze wyniki może dać apelowanie do muzycznej wrażliwości ucznia.

Co zaś do „sposobu nauczania prawidłowego wykonania nut punktowanych, przez przeinaczanie formy rytmicznej...", które wydaje się Szanownej Recenzentce tak bardzo niewłaściwe, to pozwolę sobie zauważyć, że odkąd istnieje technika instrumentalna, wszystkie przeinaczenia form rytmicznych, czy muzycznych przy ćwiczeniu, przez formowanie rozmaitych palcówek i figur więcej lub mniej odbiegających od treści danego fragmentu, było i będzie praktykowane zarówno przez wielkich pianistów, jak i pedagogów. Na czemże bowiem polegałoby ćwiczenie? Przecież nie na mechanicznem powtarzaniu aż do skutku tych samych ustępów, które źle idą i dalej będą źle iść, dopóki się nie znajdzie istotnej przyczyny technicznego błędu i następnie dopóki się nie zastosuje odpowiedniego rodzaju ćwiczenia. Dodać jeszcze muszę, że podane przezemnie w Metodyce sposoby ćwiczenia nut punktowanych na str. 76 i 77, pod Fig. 53c i 54c, umieściłam jako przeciwstawienie błędów uczniów, przedstawionych pod Fig. 53b i 54b, co także zmienia trochę postać rzeczy.

Na innem znowu miejscu krytyki powiada Szan. Recenzentka, że polecam „utwory małej wartości muzycznej, z zupełnem pominięciem nowszej literatury dziecięcej". Pozwalam sobie zakwestjonować tutaj dwa ważne momenty. A mianowicie, skwalifikowanie gremjalne utworów przezemnie w przykładach podawanych, (poza literaturą klasyczną), jako kompozycyj o małej wartości muzycznej, wydaje mi się jednak cokolwiek krzywdzące. Są bowiem między niemi takie nazwiska jak: Moszkowski, Ravina, Heller. Zwłaszcza ten ostatni, tak często w metodyce cytowany, zasługuje na szczególne wyróżnienie. Jest to kompozytor o wysokich wartościach artystycznych, tem bardziej godnych uznania, że posługuje się niezmiernie prostemi środkami technicznemi, przez co nieraz drobne jego utwory pełne smaku i kultury muzycznej, stają się dostępne nawet dla ucznia nie przekraczającego poziomem swym granic kursu średniego a nawet, niższego. Są to kompozycje, które powinny się znaleźć w każdym programie pedagogicznym. Artystyczna ich wartość nie jest mniejsza niż wartość utworów objętych ramami estrady koncertowej, od których różnią się tylko niższym poziomem technicznym, nie zaś artystycznym.

Przyznać też muszę, że niewiem, jakie kompozycje zalicza Szan. Recenzentka do muzyki salonowej. Nie analizując jednak zdania tego, nie mogę znaleźć racjonalnego i artystycznego uzasadnienia, dlaczego mielibyśmy zupełnie wykluczyć z programu pedagogicznego kompozycje o charakterze salonowym. (Oczywiście nie mam tutaj na myśli muzyki dancingowej i kinowej). Wszechstronność repertuaru z punktu widzenia pedagogji, jest jego największą zaletą.

Co zaś do punktu drugiego, t. j. zarzutu, że pominęłam zupełnie nowszą literaturę dziecięcą, powiedzenie to pozwala czytelnikowi wysnuć wniosek, że istotnie jesteśmy w posiadaniu bogatej literatury tego typu. Niestety tak nie jest. Literatura ta jest faktycznie niezmiernie uboga. A już niemal, że zupełnie nie znajdziemy między kompozytorami piszącymi dla dzieci nazwisk polskich. Zarówno drobne rzeczy Michałowskiego, Friedmanna czy Statkowskiego, są odpowiednie niestety raczej dla uczniów już dosyć zaawansowanych. Często utwory nowoczesne, pozornie łatwe, wymagają wielkiej kultury muzycznej, a w każdym razie takiego wyrobienia, którego dziecko żadną miarą mieć nie może. Dość często grywane przez uczniów niższego kursu drobne utwory C. Scotta Zoo-Kinderscen, stają się w interpretacji dziecka parodją niemożliwą do słuchania. Oczywiście wyjątek, jak zawsze, stanowić tu będą wielkie talenty muzyczne.

Zdając sobie sprawę z wysokich wartości, jakie daje odświeżenie programu, nie pominęłam literatury współczesnej w programie nauczycielskim, który umieściłam na końcu drugiej części książki, jak to zresztą w przedmowie do pierwszej części było zapowiedziane. Jeśli jednak w toku wykładu pragnęłam pewne techniczne problemy jasno ująć, nie mogłam się w tym celu posłużyć kompozycjami, które się najmniej do tego nadają.

Dziwi mnie jednak uwaga, że polecam w początkach nauki „jedynie szkołę na fortepian Jana Drozdowskiego". Sam fakt, że ze szkoły Beyera przytaczam przykłady na str. 53 pod Fig. 30 i 31, oraz na str. 73a pod Fig. 50, wskazuje, że jest inaczej.

Wreszcie na zakończenie dodać pragnę, że o dobroci metod pedagogicznych świadczyć powinny wyniki pozytywne, jakie się osiąga u ucznia. Zatem najlepsza z punktu widzenia czystej teorji metoda nauczania, może nie mieć wartości z punktu widzenia pedagogji. W tym wypadku musimy hołdować zasadzie, że... cel uświęca środki.

Kazimiera Treterowa

ODPOWIEDŹ RECENZENTKI

Zaznajomiwszy się — dzięki uprzejmości redakcji „Muzyki Polskiej" — z treścią powyższej odpowiedzi — pozwalam sobie do swego sprawozdania dorzucić kilka poniższych słów.

Lwią część swej odpowiedzi poświęca autorka „Metodyki gry na fortepianie", p. Treterowa, sprawie repertuaru pedagogicznego, sprawie zawsze żywotnej i aktualnej. Autorka twierdzi, że wartość zalecanych przez nią kompozycyj „nie jest mniejsza, niż wartość utworów, objętych ramami estrady koncertowej". Niema, niestety, żadnego probierza, któryby mógł ściśle stwierdzić wartość jakiegokolwiek dzieła sztuki, lub dzieła, mającego do tej sztuki pretensję. Jedyną miarą bywa tu — powiedzmy pospolicie — „gust odbiorcy". Czytelnik, przestudjowawszy na str. 28 i 101 spis kompozycyj, sam je ze swego punktu widzenia oceni. Jako poparcie mego stanowiska, zaznaczonego w sprawozdaniu, mogę przytoczyć fakt, że *żaden* z wymienionych tam (str. 28 i 101) utworów—prócz etiud—nie widnieje w programach Warszawskiego Konserwatorjum Muzycznego.

Twierdzenie, że wszechstronność repertuaru jest jego największą zaletą wydaje mi się dość ryzykownem. Do jakich granic wszechstronność ta ma sięgać? Czemu ma obejmować różne „nocturnes mignons" i „dances des sylphes", a muzykę dancingową już nie? Nawiasem mówiąc, niezupełnie zdaję

sobie sprawę z tego, co autorka rozumie pod definicją muzyki „kinowej". Czy tę, którą słyszymy w filmach dźwiękowych? Jeśli tak, to po pierwsze nie istnieje ona przeważnie w wyciągach fortepianowych, a po drugie — strzeżmy się uogólnień!—Marlena Dietrich w jednym ze swoich filmów grała przecież sonatę księżycową, a Frederic March—toccatę d-moll Bacha...

Słusznie twierdzi autorka, że, niestety, między kompozytorami piszącemi dla dzieci niema nazwisk polskich. Natomiast literatura niepolska tego typu jest istotnie jeśli nie bogata, to jednak dość obfita. Pomijam już zupełnie utwory tak niebezpiecznie modernistyczne, jak „Zoo, — Tiere für Klavier"... (zdaje się, że ten właśnie zbiór Scotta miała Sz. Autorka na myśli), ale zostaje ponadto mnóstwo opusów Greczaninowa, zbiory Rebikowa, niesłychanie płodny i prześliczny Rowley, rzucający co roku przynajmniej jeden zeszyt swych kompozycyj na rynek nutowy; łatwiutki i prawdziwie „dziecinnie" wydany przez Petersa Niemann, Melartin, Ibert i wielu, wielu innych.

Powracając zaś do spraw łączenia rytmów parzystych z trójkowemi zmuszeni znów jesteśmy odesłać czytelnika do „Metodyki gry na fortepianie" i przestudjowania przykładów, podanych na str. 82. Tu możemy jedynie stwierdzić, że przykłady te nietylko nie rozbijają ósemki na drobniejsze wartości rytmiczne (która to kombinacja przy użyciu łuków zawsze będzie dla dziecka oczywista i zrozumiała) ale odwrotnie: *zmieniają* rytm utworu (z 2/4 na 12/8), a wartości mniejsze *zastępują* większemi (np. ósemki ćwiartkami z punktem).

Wreszcie autorka twierdzi, że „znalezienie właściwego rozwiązania rytmicznego (w arpeggio) zupełnie usuwa problem ten po za nawias trudności technicznych". Ryzykowność tego twierdzenia jest zbyt oczywista, aby ją tu szerzej omawiać. *J. B.*

(Po wypowiedzeniu się Autorki i Recenzentki Redakcja zamyka polemikę w tej sprawie).

„IMPRESJONISTA"

P. Mateusz Gliński, wydawca miesięcznika „Muzyka", w ostatnim zeszycie swego pisma (maj 1934) w dziale „Impresje muzyczne" w artykuliku „Zmierzch nauki w dziedzinie muzycznej" był łaskaw poświęcić parę ciepłych słów „Kwartalnikowi Muzycznemu", ubolewając że to „potrzebne i pożyteczne" pismo muzykologiczne przestało wychodzić. Wyraził przytem przypuszczenie, że „Kwartalnik Muzyczny" przetrwałby trudności wydawnicze, gdyby posiadał mniej bogatą i kosztowną szatę zewnętrzną, która pochłaniała znaczne fundusze.

Prawdopodobnie redaktorzy „Kwartalnika Muzycznego" będą mile zdziwieni pozyskaniem po „zamknięciu" pisma tak cennego obrońcy i zwolennika, a zapewne i pilnego czytelnika. Conajmniej może będą trochę zażenowani, że ten czytelnik po przeczytaniu pięciu roczników pisma nie zorjentował się, że „Kwartalnik Muzyczny" bynajmniej nie był pismem muzykologicznem i tylko część swych łam oddawał rozprawom ściśle naukowym.

Niestety, „impresje" p. Glińskiego grzeszą pewnemi nieścisłościami faktycznemi.

„Kwartalnik Muzyczny" nie uległ zwinięciu, lecz został *przekształcony* na kwartalnik „Muzyka Polska", poświęcony aktualnym zagadnieniom życia mu-

zycznego w Polsce z tem, że cały materjał naukowy i muzykologiczny wydzielono do nowej, odrębnej publikacji — „Polski Rocznik Muzykologiczny“. Zdaje się, że fakt ten znany jest p. Glińskiemu, skoro w kronice swego miesięcznika zamieścił odpowiednią notatkę informacyjną (zeszyt 3/34 str. 137). Pocóż teraz przemilczać ten drobny „szczegółik“? Czyżby p. Gliński chciał za wszelką cenę zapomnieć o istnieniu „Muzyki Polskiej“?

Myli się dalej p. Gliński, gdy twierdzi, że „Kwartalnik Muzyczny“ uległ trudnościom wydawniczym. Trudności tych nie miał, gospodarował w ramach swych możliwości finansowych i długów po sobie nie pozostawił. Ani redaktorzy, ani współpracownicy nie wyznaczali sobie i nie żądali honorarjów, bardziej dbając o wartość swych prac, niż zawartość swej kieszeni.

I wreszcie niepotrzebnie p. Gliński „roni łzy“ nad kosztownością „Kwartalnika Muzycznego“. Pozwalamy sobie zapewnić p. Glińskiego, że koszt „Kwartalnika Muzycznego“ był bardzo skromny i pod tym względem „Kwartalnik Muzyczny“ nie mógłby stawać do konkurencji z miesięcznikiem „Muzyka“. Wtedy gdy koszt jednego zeszytu „Muzyki“ szacuje p. Gliński na 2500 zł. *bez pensji redaktorskiej* (patrz sprawozdanie Koła Przyjaciół Czasopisma Muzyka), co stanowi rocznie 30.000 zł., budżet *roczny* „Kwartalnika Muzycznego“ nie sięgał i piątej części tej sumy.

Pocóż więc przesadzać i niepotrzebnie siebie denerwować? Raczej nam wypadałoby ubolewać nad trudną sytuacją finansową „Muzyki“, która wymaga tak pokaźnych wydatków bieżących, a ponadto obciążona jest znacznym długiem wobec dostawców oraz wydawcy i redaktora. Nie czynimy tego, bo jesteśmy pewni, że p. Mateusz Gliński, mając tak licznych przyjaciół, potrafi zwiększyć wydajność finansową swego wydawnictwa i pokryć deficyty oraz spłacić dostawców i wydawcę-redaktora.

Radzilibyśmy jednak życzliwie p. Mateuszowi Glińskiemu, aby mając dość własnych kłopotów nie pocieszał się urojonemi kłopotami innych. Nie trzeba być już zbyt krańcowym „impresjonistą“.

Z.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Dobiegający końca sezon koncertowy wykazał wyraźny upadek obecnego ruchu muzycznego w stolicy: — monotonję, brak inicjatywy, dezorjentację i zniechęcenie tak osób działających, jak i publiczności. Plany muzyczne układane były przypadkowo i bez zastanowienia, realizacja ich wykazała lekkomyślność i brak przewodniej idei u kierowników instytucyj muzycznych. Odmienne nastawienie psychiczne społeczeństwa i zmienione jego oblicze nie wywołały żadnej próby nowego podejścia do spraw kultury muzycznej. Zasadnicze zagadnienia opery, programów koncertowych, kształcenia muzycznego młodzieży, radja — nie były przedmiotem rzeczowej dyskusji na praktycznej płaszczyźnie. W Filharmonji i Operze — nowe zarządy i nowe tytuły, lecz czy istotnie nowe życie, nowe rozumienie? Chciejmy wierzyć że to nareszcie nastąpi, chociaż jesteśmy świadkami, że naogół nowe zarządy były gorsze od poprzednich. Pragnęlibyśmy stwierdzić, że to nie tylko próżne ambicje i nowe posady, ale istotna chęć i umiejętność rozwiązania problemów naszego życia muzycznego. Starsze pokolenie muzyków wciąż decydujące o sprawach muzycznych winno uświadomić sobie powagę sytuacji, swoją odpowiedzialność przed społeczeństwem. Takie lub inne tłómaczenie obecnego upadku muzyki nie może usprawiedliwiać bierności i powierzchownego ujmowania istoty spraw muzycznych. Skończmy raz wreszcie z monotonją narzekań na obojętność publiczności! Warszawa jest niemuzykalna. Tak jest. Jesteśmy ubodzy. Lecz jeśli nawet zaledwie tysiąc osób istotnie potrzebuje dziś muzyki, rozumie ją, potrafi ją odczuć i ocenić, to powinno się otoczyć troską ten „tysiąc muzykalnych". Tymczasem garstka ta wciąż doznaje rozczarowań, pozbawiona możności głębszych wzruszeń, zniechęcona, zatraca potrzebę obcowania ze sztuką, przestaje być ogniskiem entuzjazmu.

Szukając ważniejszych zdarzeń ubiegłego sezonu muzycznego, należy wymienić największą pozycję, jaką niewątpliwie było pra-wykonanie w Filharmonji Warszawskiej II-go koncertu skrzypcowego Szymanowskiego, utworu o wielkiej wartości, i „Harnasi", które wydają się dziś najznakomitszem dziełem polskiej muzyki obecnego pokolenia. Inne kompozycje z polskiej muzyki współczesnej, wykonane w Warszawie, znacznie różnią się poziomem od twórczości Szymanowskiego. Sądząc z oddźwięku jaki wywołały, nie stanowią one nowego etapu w rozbudowie twórczości muzycznej. Jeśli zaś chodzi o muzykę współczesną wogóle, Filharmonja Warszaw-

ska, jak dawniej tak i teraz, byle jakim wyborem utworów, zniechęciła do niej publiczność, która słusznie może sądzić, że muzyka współczesna po swych wzlotach wykazuje obecnie zanik sił żywotnych i dekadencję, robi wrażenie już tylko wykonywania twórczości.

Poziom wykonawczy na estradach koncertowych jak wszędzie obecnie, tak i w Warszawie, naogół stał dostatecznie wysoko, aby nie przeszkadzać w słuchaniu wykonywanych utworów. Lecz mogłoby być znacznie lepiej, gdyby myślano więcej o całości wykonania, a nie tylko o „soliście". Dotychczas nie doczekaliśmy się czegoś tak wzruszającego jak wykonanie ongiś Dziewiątej pod dyrekcją Abendrotha i Parsifala pod Młynarskim, czegoś tak porywającego jak wykonanie koncertu Liszta przez Cassadesusa, Georgescu i Orkiestrę Filharmonji. Zasada angażowania polskich wykonawców jest słuszną, lecz wymaga większej ostrożności. Z żalem możemy stwierdzić u większości naszych artystów-wykonawców brak temperamentu artystycznego. Wysoki poziom obowiązującej dziś formy technicznej i zrozumiałe starania o zdobycie uznania pochłaniają widocznie zbyt wiele ich sił duchowych, co odbiera sztuce odtwórczej przekonywującą moc i żarliwość wypowiedzenia.

Treść i układ programów koncertowych pozostawiał bardzo wiele do życzenia i był największą wadą koncertów, prawdziwem utrapieniem publiczności. Zarzut ten dotyczy przedewszystkiem *Filharmonji Warszawskiej*, instytucji będącej głównym ośrodkiem ruchu muzycznego w Polsce. W odezwie do publiczności („Biuletyn koncertowy" V, № 1 i 13) Zarząd orkiestry szumnie i górnolotnie zapowiadał, że „przystępuje do pracy w imię najszczytniejszych haseł służby społeczno-kulturalnej", „zabiegając zarówno o układ programów, przynoszących stale obok dzieł dawnych, najnowsze utwory polskie i obce, jak i dobór sił wykonawczych". Rzeczywistość wygląda inaczej. Narażanie poziomu koncertów przez angażowanie wykonawców płacących za możność występu, trudno nazwać działalnością „w imię najszczytniejszych haseł". Jest to poprostu kalkulacja finansowa, być może czasem nawet usprawiedliwiona. Nie da się natomiast wytłómaczyć lekkomyślności Zarządu w wyborze i układzie programów. Trudno sobie wyobrazić większą bezplanowość i przypadkowość organizacji sezonu koncertowego jak w tym roku. W dobie ogólnego zniechęcenia a względności kryterjów muzycznych, repertuar symfoniczny oprzeć należałoby na dziełach o istotnej wielkiej wartości, z muzyki współczesnej — wybrać utwory, które posiadają te lub inne lecz wyraźne racje ich wykonania.

W planie koncertów raził brak muzyki wokalno-instrumentalnej. Pomijając kwestję chóru, można było wykonać chociażby solowe kantaty np. Bacha, Mozarta, a nie zapożyczać się w repertuarze operowym i pieśniach Denza. Arcydzieła muzyki klasycznej i romantycznej były wykonane w zakresie dość ograniczonym (Haydn, Mozart — tylko po 2 symfonje, nie wykonano dawno niesłyszanej 8-ej i 6-ej Beethovena). Muzyka współczesna była źle reprezentowana: słyszeliśmy wiele nudnego, a mało ciekawego. (Nie wykonano dotychczas „Święta Wiosny" Strawińskiego, co zakrawa na skandal, nie zapoznano nas z wybitniejszemi utworami muzyki współczesnej, które wzbudziły wielkie zainteresowanie zagranicą, np.: Florent Szmitt: Symphonie concertante, I. Strawiński: Symfonia psalmów, A. Honegger: „Judith", zupełnie nieznaną jest w Warszawie twórczość najmłodszych, jak M. Dellannoy, P. O. Ferroud. Wykonano natomiast wiele bezwartościowych kompozycji, np. utwory występujących kapelmistrzów Nordia i Balendoncka). Wybór utworów polskiej muzyki współczesnej był bardzo jednostronny i zrobiony bez przekonania. Odnosi się zawsze wrażenie, że w tej sprawie chodzi tylko o zrobienie przyjemności autorom, lub o od-

robienie „obowiązku“. Zupełnie niepotrzebnie znalazły się w programach transkrypcje i „uzupełnienia“ Chopina (Głazunow, Bałakirew, Cielewicz, Noskowski, Wiłkomirski). Przynajmniej w Warszawie, która szczyci się kultem Chopina, powinno się mieć gust niewykonywania Chopina inaczej, jak w oryginale. Muzyka rosyjska była produkowana aż do znudzenia. Uporczywe zaś powtarzanie kilkakrotnie tych samych utworów w tymże sezonie zdradza zupełną bezprogramowość poczynań Filharmonji. I-y koncert fortep. Prokofjewa i b-moll Czajkowskiego były wykonane po 2 razy, II-a symfonja Rachmaninowa — 2 razy, koncert fortep. tegoż — aż 3 razy (Polskie Radjo przelicytowało: wykonało jeszcze 4-y raz!). Koncert wiolonczelowy był reprezentowany tylko przez 2-krotne wykonanie Dvoraka (czy nie można było wykonać np. koncertu Haydna?) Co do koncertów skrzypc. Beethovena (4-krotne wykonanie), Czajkowskiego (3-krotne wykonanie), Brahmsa i koncertów fortepianowych Chopina (wszystkie po 2 razy), to Filharmonja chyba specjalnie stara się spospolitować te utwory przez częste umieszczanie ich w programach i to niezawsze w doskonałem wykonaniu. Repertuar koncertów skrzypcowych mógłby ożywić rzadko grywany Vivaldi, Bach, Mozart, Prokofjew, Chausson. Ten ostatni wykonany oczywiście z orkiestrą, a nie z fortepianem, jak to miało miejsce na wielkim symfonicznym (!) koncercie. Układy programów bywały czasem wręcz kompromitujące, jak np. taki program piątkowego symfonicznego koncertu: Brahms: Symfonja, Verdi: Arja z „Aidy“, Bizet: Arja z „Carmen“, Denza: Pieśni. Paderewski i Niewiadomski: Pieśni, Debussy: „Fêtes“, Wagner: wyjątki z oper. Innym razem pod tytułem „Muzyka Niepodległej Polski“ wykonano: Maliszewski: „Z polskiej niwy“, Nawrocki: Koncert fortepianowy, T. Jarecki: „Chimera“, A. Wieniawski: z baletu „Lalita“, F. Rybicki: Wiązanka pieśni legjonowych. Ponieważ nie był to cykl koncertów, lecz jedyny koncert „Niepodległej Polski“, należało się zastanowić przed wyborem tytułu koncertu. Taki tytuł obowiązuje.

Powszechne rozczarowanie wywołał fakt udzielenia zbyt mało miejsca w programie znakomitemu dyrygentowi Georgescu, gdy mniej udane dwa koncerty fortepianowe zajęły większą część programu. Błąd ten Filharmonja postarała się naprawić w swój specyficzny sposób: na innym koncercie, z udziałem pianisty największej miary Backhausa, wykonano tylko jeden koncert fortepianowy, zato długą resztę programu dyrygował nieinteresujący kapelmistrz.

Poziom wykonawczy Orkiestry Filharmonicznej na koncertach piątkowych (nie mówiąc już o niedzielnych porankach) niezawsze usprawiedliwiał pochlebną opinję o artystycznej wartości tego zespołu. Orkiestra Filharmonji, dążąc do postępu i odrzucając względy wzajemnej „adoracji“, winna zreorganizować niektóre grupy instrumentów, w pierwszym rzędzie grupę fagotów i klarnetów, podnosząc ich poziom artystyczny. Czy nie należy wyzyskać wszelkich możliwości dla stworzenia prawdziwie doskonałej i zdyscyplinowanej reprezentacyjnej orkiestry symfonicznej?

Jeśli chodzi o kształcenie nowych sił kapelmistrzowskich, wzbogacenie bibljoteki, to w tych sprawach wykazuje Filharmonja wyraźny brak troski o przyszłość. Bardzo gorąco natomiast przejął się Zarząd Orkiestry sprawą tłómaczenia publiczności w „Biuletynie koncertowym“ istoty wykonywanych utworów. Dowiedzieliśmy się, że muzyka Mozarta posiada „pewną beztroskę i iście rokokowy wdzięk“. Rzeczywiście, nie pewna, ale zupełnie wyraźna beztroska o treść „objaśnień“ i iście „muzykologiczny“ wdzięk!

Sapienti sat. Powyższe krytyczne rozpatrzenie działalności Filharmonji Warszawskiej nie może umniejszyć zasług tej instytucji dla kultury polskiej,

należy jednak życzyć, by Zarząd Orkiestry zrozumiał konieczność postępu i wykazał większą troskę i rozwagę w organizacji przyszłego sezonu.

Opera Warszawska, od czasu ustąpienia dyrektora Emila Młynarskiego, utraciła swe poważne stanowisko w polskim ruchu muzycznym. Jej życie jest już tylko wegetacją. Nie jest to nawet opieka nad tradycjami stylu wykonania oper Moniuszki i nad zachowaniem formy i wyrazu tańców polskich, a tylko—nazywając rzeczy po imieniu—usiłowanie byle jakiego zatrudnienia personelu artystycznego. Na tej jednostajnej i ponurej płaszczyźnie — niepodlegającej właściwie rozpatrzeniu krytycznemu — toczy się życie opery warszawskiej, bynajmniej nieurozmaicone przez rozważne i przewidujące decyzje obecnego kierownictwa. Wybór jedynej dotąd premjery „Jonny spielt auf" był nieporozumieniem. Zresztą nawet najlepiej wybrany repertuar nie zmieni istoty rzeczy, najpiękniejsze szaty nie ożywią nieboszczyka. Bo, o ile muzyka oper Mozarta, Wagnera pozostanie zawsze nieśmiertelną, to forma teatru w operze, która niegdyś żyła własnem życiem, dziś dawno już umarła. Dlatego opera już wszędzie wydaje się być tylko fosforyzującem próchnem. Żadne zwykłe nowe kierownictwo nie zmieni tej sytuacji. Chyba że przyjdzie nowy genjalny twórca-reżyser, który mógłby stanąć w szeregu wielkich reformatorów opery, jakimi byli Monteverdi, Gluck i Wagner. Czekając na jego przyjście należałoby raczej czynić nowe próby i wysiłki, niż wznawiać „Aidy".

Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki zakończyło ósmy z kolei sezon koncertowy, organizując 14 audycyj w Sali Konserwatorjum. Stowarzyszenie nadal pozostało wierne swym zasadom, które każą starannie obmyśleć program muzyczny i realizować go przedewszystkiem z myślą o wybranym utworze, artyście-wykonawcy pozostawiając tylko pełną znaczenia rolę odtwórcy, a nie popisującego się wirtuoza. Największej interesującą audycją, tak ze względu na program jak i na jego wykonanie, był wieczór poświęcony muzyce chóralnej i obrazujący główne szkoły w tej dziedzinie twórczości. Program tej audycji wykonał Chór Katedralny z Poznania pod dyrekcją X. Dr. W. Gieburowskiego. W zakresie polskiej dawnej muzyki wykonano w tym sezonie m. in.: A. Jarzębski: Concerto „Nova casa" (w nowem opracowaniu) na zespół skrzypiec i b. c., Fantazję M. Zieleńskiego na zespół skrzypiec, wiolonczeli i organów i tegoż „Vox in Rama" na chór mieszany (po raz pierwszy).

W dziedzinie muzyki kameralnej należy zanotować działalność *Kwartetu Polskiego*, który w ramach audycyj Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki dał 4 koncerty. W programach koncertów Kwartetu Polskiego uwidoczniła się troska o polską muzykę kameralną: wykonano z rękopisu wartościowy kwartet smyczkowy Franciszka Lessla (ucznia Haydna) oraz: Warjacje Żeleńskiego, Kwartet Statkowskiego Es-dur i Szymanowskiego I-szy, Kwintet Zarębskiego.

W tym roku odbyły się dwa *konkursy* dla kwartetów smyczkowych. Zawiodły one oczekiwania organizatorów ze względu na nikły udział zespołów i wykazały swoją bezużyteczność. Zaspokojenie ciekawości, który z dwóch lub trzech zespołów gra trochę lepiej lub gorzej nie może być dostatecznem uzasadnieniem tych konkursów. Prawdziwe zamiłowanie do muzyki kameralnej nie potrzebuje takiego rodzaju bodźca do pracy, a nagroda przecież nie wchodzi w rachubę. Pierwszy z tych konkursów, dla zespołów amatorskich i uczniowskich, na który zgłosiły się tylko Konserwatorjum Warszawskie i jeden zespół amatorski, wykazał wysoki poziom klasy kameralnej Konserwatorjum, prowadzonej przez M. Szaleskiego. Drugi konkurs dla zespołów artystycznych (brały udział zaledwie dwa kwartety: z Warszawy i z Wilna) potwierdził opinję o wysokiej klasie nagrodzonego „Kwartetu Warszawskiego".

Ruch koncertowy w wydzierżawionej *Sali Konserwatorjum* jest tylko wynikiem kalkulacyj handlowych. Zasada ta daje też żałosne wyniki: ani jednego koncertu muzyki kameralnej i zaledwie kilka koncertów o wysokim poziomie artystycznym (Szigeti, Webster, Kon, Uninskij).

Wady organizacji życia muzycznego w Polsce ujmowane są naogół ze zbyt małą odwagą, szczerością i bezstronnością. Działalność muzyczna w Polsce nie powinna obawiać się wykazywania jej błędów. Należy sobie zdać z nich sprawę, aby inaczej, lepiej zbudować życie muzyczne. Mniej własnych ambicyj, a więcej ogólnego zrozumienia. Wtedy doznają wszyscy „więcej życzliwości — a mniej życzeń“, jak się o to dopomina Filharmonja Warszawska.

1.V.34. *Tadeusz Ochlewski.*

POZNAŃ

Tegoroczny sezon muzyczny w Poznaniu ograniczył się prawie wyłącznie do koncertów symfonicznych i przedstawień operowych. (operetki nie liczę, choć miała więcej wieczorów niż opera).

Pewnem urozmaiceniem były zamknięte i publiczne audycje oraz wieczory kameralne Tow. Oratoryjnego, które rozwija ożywioną działalność, dając programy dwojakie — z zakresu muzyki dawnej i współczesnej. Podobne audycje urządza u siebie Związek Muzyków Pedagogów.

Recitali agencje nie urządzają bojąc się deficytu. Z miejscowych artystów dał dwa koncerty pianista prof. Lisicki oraz skrzypaczka p. Szrajberówna, a także odbył się wieczór sonat wiolonczelowych (prof. Butkiewicz i prof. Lisicki). Żaden z tych wieczorów dochodowym niestety nie był. Z audycyj i wieczorów kameralnych Towarzystwa Oratoryjnego najciekawsze były: koncert Kwartetu Polskiego (Dubiska, Ochlewski, Szaleski, Adamska), wieczór Schubertowski ze świetnem wykonaniem kwintetu (Forellen) przez pp.: Szulca (skrzypce), Rakowskiego (altówka). Rozmarynowicza (wiolonczela), Ciechanowskiego (kontrabas), Padlewską (fortepian). Prof. Padlewska grała oprócz tego solowe utwory fortepianowe, a p. Łuczyński odśpiewał pieśni Schuberta z tow. p. Lauera. Z programów muzyki dawnej wyróżniło się wykonanie symfonji koncertującej Mozarta na skrzypce solo (prof. Witkowski) i altówkę solo (prof. Rakowski) z orkiestrą Tow. Oratoryjnego, oraz wykonanie koncertu fortepianowego d-moll Bacha przez p. Barbarę Łasińską z tow. tejże orkiestry.

Symfonicznych koncertów w tym sezonie było dwa razy mniej niż w ubiegłym, przy frekwencji dość dobrej. Szkolne zawieszono narazie zupełnie. Z polskich nowości usłyszeliśmy kilka prapremier, a mianowicie: świeżą w inwencji, dosyć śmiałą w fakturze (szczególnie jeśli zważyć to, co autor o t. zw. modernizmie mówi) i świetnie brzmiącą „Missa Pontificalis“ Maliszewskiego (chór konserwatorjum i kościoła Zmartwychwstańców); tak charakterystyczny dla stylu autora koncert skrzypcowy Perkowskiego; pomysłowy i błyskotliwie zinstrumentowany koncert fletowy Kasserna; dobrze brzmiącą uwerturę do pierwszego oratorjum Nowowiejskiego „Syn Marnotrawny“ i wreszcie bardzo umiejętnie a swobodnie napisane drugie trio Poradowskiego. To ostatnie oczywiście nie na koncercie symfonicznym. (Wykonawcami w tym wypadku byli pp.: Szulc — skrzypce, Rakowski — altówka, Ciechanowski — kontrabas). Przy wielkim zainteresowaniu ze strony publiczności wykonano „Requiem“ Berlioza (z całym dodatkowym aparatem i przy udziale trzech

chórów — Tow. Oratoryjnego, Echa i chóru Nauczycielskiego pod dyr. Raczkowskiego), a także IX symfonję Beethovena (dwukrotnie) pod dyr. dr. Latoszewskiego z udziałem chórów Tow. Oratoryjnego i chórów im. Moniuszki. Kwartety solowe niestety w żadnym wypadku zadawalniające nie były.

Programy koncertów symfonicznych układane były bardzo ostrożnie i z pewną nieufnością do twórczości współczesnej (w niejednym wypadku uzasadnioną). Dyrygował koncertami przeważnie dr. Latoszewski, kierownik artystyczny miejskiej orkiestry symfonicznej. P. Latoszewski jest kapelmistrzem wysoce uzdolnionym, bardzo ambitnym i działalnością swą zdobył sobie uznanie w swem rodzinnem mieście.

Poza nim z sił miejscowych dyrygowali na koncertach raz Nowowiejski i raz Raczkowski, z obcych natomiast kilka razy Dołżycki, Mazurkiewicz i raz van der Pals, kapelmistrz holenderski cieszący się w Poznaniu dużą sympatją. Z solistów słyszeliśmy, pp.: Dubiską, Colette Frantz, Umińską, Jahnkego, Pawlaka (skrzypce), Adamską (wiolonczela), Konatkowską, Woytowicza, Piasecką, Niedzielskiego i Różańską (fortepian).

W operze z dużych zapowiedzi zdołano doprowadzić do skutku cztery premjery: Cosi fan tutte Mozarta (wyjątkowo dobre przedstawienie), Kniazia Igora Borodina, Don Pasquale Donizettiego i Tajemnicę Zuzanny — jednoaktówkę Wolff-Ferrariego. Reszta wznowienia wśród których uprowadzenie z Seraju Mozarta jest jednem z 6 najbardziej godnych uwagi.

Muzyczne kierownictwo opery jest również w ręku dr. Latoszewskiego, który do współpracy zaprosił kapelmistrza krakowsko-katowickiego p. Barańskiego. Reżyserję podzielili między sobą pp.; Janowska-Kopczyńska i Urbanowicz, a trudny w dzisiejszych czasach (z powodu braku kredytów) obowiązek dekoratora pełni z dużem powodzeniem p. Szpingier.

Opera poznańska pracuje prawie samowystarczalnie wspomagana przez Magistrat niewielką subwencją. Ta samowystarczalność nie obejmuje jednak orkiestry, którą Magistrat utrzymuje na swym etacie (niestety tylko przez pół roku) i wypożycza operze. Magistrat przedłużył właśnie umowę na następny sezon z dr. Latoszewskim i przedstawicielami zrzeszenia operowego, zapewniając tem samem miastu nowy sezon muzyczny i zabezpieczając go przed niepożądanemi eksperymentami (szczególnie na gruncie opery) które miastu groziły.

Z produkcyj, które odbyły się w ciągu sezonu należy wymienić jeszcze bardzo dobre audycje publiczne uczniów Konserwatorjum Państwowego — a szczególnie zespołowe, na których chór pod dyr. Raczkowskiego wykonał: Stabat Mater Dworzaka, Jephta Carissimiego i Jesu spes mea Szarzyńskiego, a orkiestra uczniowska pod dyr. dr. Latoszewskiego, oprócz akompanjamentów do koncertów fortepianowych Saint Saënsa i Mozarta wykonała Eroikę Beethovena i uwerturę do Oberona Webera. Zespoły kameralne grały: kwintet Zarębskiego i serenadę na instrumenty dęte Straussa. Były to audycje publiczne. Oprócz nich odbył się długi szereg popisów wewnętrznych, gdzie szczególną uwagę zwrócono na grę zespołową, w najróżnorodniejszych zestawieniach. Najwięcej bodaj interesujące były tu popisy klas instrumentów dętych, które w Konserwatorjum Poznańskiem stoją na bardzo poważnym poziomie.

St. Wiechowicz

BYDGOSZCZ

Ostatni sezon muzyczny w Bydgoszczy zaznaczył się zastraszającym wprost spadkiem zainteresowania sprawami muzycznemi wśród ogółu społeczeństwa. Uwydatniło się to szczególnie w zmniejszeniu popytu koncertowego, a co za tem idzie i — podaży. To też przez cały okres sprawozdawczy z występów sił pozamiejscowych zanotować można tylko dwa koncerty: śpiewaczki Ady Sari (urządzony staraniem Białego Krzyża) oraz Wiedeńskiego Chóru Chłopców (Wiener - Sängerknaben) poparty przez miejscowe organizacje niemieckie. A przecież Bydgoszcz jako miasto duże, położone na zachodnich kresach, kraju i leżące w pobliżu szlaku (Poznań — Warszawa) koncertujących artystów, miałaby możność utrzymywania kontaktu z europejskim ruchem koncertowym. Wszelkie jednak próby podjęte w ub. latach w tej dziedzinie przez poznańskie agencje koncertowe zakończyły się tak zdecydowanem fiaskiem finansowem, że ustały zupełnie.

Tak więc całkowity ruch koncertowy ogranicza się do występów miejscowych sił artystycznych i odbywa się z konieczności pod płaszczem co silniejszych organizacyj dobroczynnych, które biorą na siebie trud zgromadzania opornej publiczności — wzamian za zyski kasowe.

Na szczęście miejscowy potencjał muzyczny jest silny i wartościowy. Osią wszelkich poczynań muzycznych ubiegłego sezonu było Miejskie Konserwatorjum Muzyczne jako najsilniejsza miejscowa instytucja artystyczna. Występy profesorów tej uczelni wypełniają nieomal całkowicie ruch koncertowy Bydgoszczy w zakresie produkcyj solowych oraz kameralnych. Nazwiska: Z. Jahnke (skrzypce). F. Krysiewiczowa (śpiew), Z. Lisicki, E. Rösler, I. Kurpisz-Stefanowa (fortepian), J. Stefan, H. Wojciechowska (skrzypce) oraz Z. Wojciechowska (wiolonczela) widnieją często na afiszach koncertowych i dobrze są zapisane u publiczności bydgoskiej.

W lutym b. r. odbył się poranek symfoniczny orkiestry Miejsk. Kons. Muz. która pod dyrekcją Zdzisława Jahnkiego zaprezentowała się w sposób wysoce artystyczny. Program zawierał: Mendelssohna—Hebrydy, Szuberta — Symfonję h-moll, Webera—uw. do op. Wolny Strzelec i Wieniawskiego—Koncert skrzypcowy d-moll. W wielki czwartek usłyszeliśmy oratorjum Mendelssohna „Eljasz" w wykonaniu chóru i orkiestry M. K. M. pod dyr. Alfonsa Röslera. Partje solowe wykonali: F. Krysiewiczowa (sopran), Kopczyńska-Janowska (alt), Łuczyński (tenor), i R. Cirin (bas).

Urządzane sporadycznie wieczorki kameralne w salce M. K. M., z udziałem profesorów tejże uczelni, przyniosły w tym sezonie dwa interesujące programy: muzyki słowiańskiej (Czajkowski—Trio a-moll, Dworzak — Kwintet) i muzyki polskiej (Maliszewski—Kwartet smyczkowy c-dur, Szymanowski—Sonata na skrz. i fortepian d-moll oraz Różycki—Kwintet fort.).

Pozostaje jeszcze do zanotowania recital fortepianowy St. Niedzielskiego, utalentowanego pianisty bydgoskiego, przebywającego obecnie w Anglji, oraz wieczór młodego skrzypka Wiktora Winterfelda, który powrócił po odbyciu dwuletnich studjów myzycznych z Berlina.

Z chórów miejscowych żywszy udział w życiu muzycznem biorą: „Echo" i „Harmonja". Ożywiona w ub. roku działalność Komitetu Dni Chopinowskich ograniczyła się w bieżącym sezonie do urządzenia jednej akademji.

Jerzy Stefan.

KATOWICE

Opera krakowska pod kierownictwem p. Bolesława Wallek-Walewskiego dała w okresie sprawozdawczym szereg przedstawień operowych ze współudziałem Ady Sari, Adama Didura i in. Wykonano Cyrulika Sewilskiego i Toskę.

Ruch koncertowy w Katowicach opiera się w głównej mierze na koncertach symfonicznych Konserwatorjum Muzycznego oraz na występach profesorów tejże uczelni. Poważny poziom i większe nasilenie życia muzycznego w porównaniu do lat minionych jest zasługą Faustyna Kulczyckiego, prowadzącego obecny sezon koncertowy.

Koncert symfoniczny kierowany przez p. B. Sidorowicza posiadał w programie poza VII symfonją Beethovena koncert skrzypcowy Karłowicza (solista prof. Józef Cetner) oraz szkic symfoniczny p. t. Opowieść Hanki kompozycji dyrygenta.

Poważnemi walorami artystycznemi odznaczało się wykonanie Requiem Mozarta i Concerto Grosso Haendla na uczniowskim koncercie Konserwatorjum. Dyrygował prof. Z. Dymmek. Prelekcję przed koncertem wygłosił prof. B. Romaniszyn.

Dla uczczenia 25-tej rocznicy śmierci M. Karłowicza urządziło Konserwatorjum Muzyczne koncert w całości poświęcony jego dziełom. Produkcję poprzedziło piękne słowo wstępne prof. Romaniszyna. Wykonano Smutną Opowieść, Pieśń o Miłości i Śmierci, Koncert skrzypcowy i Serenadę. Tak soliście prof. J. Cetnerowi, jak i dyrygentowi prof. Z. Dymmkowi zgotowano owacyjne podziękowanie.

Wielki sukces artystyczny odniósł prof. Aleksander Brachocki. Jego recital fortepianowy należy do najbardziej wartościowych momentów bieżącego sezonu koncertowego. Również wielkie wrażenie pozostawiły występy Bolesława Kona i prof. Wł. Markiewiczówny. Ta ostatnia w programie poświęconym nowszej literaturze fortepianowej zapoznała ze swemi interesującemi kompozycjami.

Miejscowy chór „Echo" pod kierunkiem p. J. Leszczyńskiego dał doroczny koncert.

Chór niemiecki im. Meistera przy zaproszonych solistach i miejscowej orkiestrze wykonał J. S. Bacha Pasję według św. Mateusza.

RYBNIK

W Rybniku odbył się koncert braci Szafranków: Karola (fortepian) i Antoniego (skrzypce). W programie utwory klasyczne i nowoczesne.

Pierwszy popis nowo założonej szkoły muzycznej Braci Szafranków obejmował produkcje uczniów z klas fortepianowej, skrzypcowej i kameralnej.

TARNOWSKIE GÓRY

Staraniem Towarzystwa Muzycznego im. Moniuszki odbył się koncert symfoniczny (ork. złożona z miejscowych muzyków) z udziałem braci Szafranków jako solistów. Dyrygował p. Czaja.

BIELSKO

Odbył się koncert symfoniczny prowadzony przez p. Runda. W programie: koncert skrzypcowy M. Karłowicza, solista prof. J. Cetner, Symfonja Mozarta i Runda Mazur.

CIESZYN

Występ prof. J. Cetnera i prof. A. Brachockiego. W cz. I. prof. J. Cetner grał koncert Tartiniego, utwory Wieniawskiego, Szuberta i Dworzaka. W II cz. koncertu wykonał prof. A. Brachocki Sonatę Es-dur op. 31 Beethovena, utwory Chopina, Paganiniego-Liszta La Campanella. Akompanjowała p. inż. Unuckowa.

NOWA WIEŚ

Towarzystwo śpiewacze „Słowiczek" wykonało pod dyrekcją p. J. Kandziory Stabat Mater oraz Te Deum Dworzaka.

SIEMIANOWICE

Na koncercie Chopinowskim urządzonym ze współudziałem chórów, orkiestry i solistów (p. A. Skrzyńskiej i p. Bawoła) dyrygowali pp. Kanaś, Pieterek i Dziemba.

ŚWIĘTOCHŁOWICE

Z okazji 25-ciolecia istnienia Towarzystwa Śpiewaczego im. Moniuszki wykonano na koncercie m. in. I-szą Litanję Ostrobramską Moniuszki.

KRAKÓW.

Kraków należy do tych miast polskich, które mają w pierszym rzędzie prawo do współpracy nad polską kulturą muzyczną, z konieczności jednak biorą w niej udział bardzo ograniczony. Rzeczywiście, ruch muzyczno-koncertowy nie oparty na ogólnem zamiłowaniu społeczeństwa do muzyki wartościowej zanika w szybkiem tempie; instytucje muzyczne zmuszone pracować o własnych siłach nie mogą należycie spełniać swego zadania. Jednocześnie krakowskie studjo Polskiego Radja jest zamknięte dla miejscowych zespołów—wówczas, gdy honorarjum za jeden lub dwa niepotrzebne występy w warszawskiem studjo, umożliwiłoby zorganizowanie koncertu symfonicznego. Czy w takich warunkach może nie zaginąć stopniowo kulturalne życie muzyczne Krakowa?

Niestety, jesteśmy świadkami takiego zjawiska. Jeszcze przed rokiem Kraków mógł angażować najlepszych muzyków występujących w stolicy. W tym roku na koncertach Prokofjewa i Cassado pozyskanych jako pewne siły zebrało się 30—150 osób. Kwartet Polski (Dubiska, Ochlewski, Szaleski i Adamska) zdołał zainteresować tylko 20—30 znajomych tego świetnego zespołu. Jeżeli pianista Webster mógł dać 2 recitale, to można tego nie brać pod uwagę wobec innych wymownych faktów z życia koncertowego Krakowa.

Na jakie trudności napotyka obecnie urządzenie koncertu symfonicznego może mieć pojęcie tylko ten, kto je tutaj organizuje. Na taki wysiłek zdobyło się w tym roku Krakowskie Towarzystwo Muzyczne i Towarzystwo Oratoryjne. Pierwsze zorganizowało w Sukiennicach koncert, odbiegający od szablonu koncertów orkiestrowych. Wystąpiło na nim trzech solistów i tyluż dyrygentów. Program zawierał koncerty Haendla, Liszta i Karłowicza w wykonaniu S. Schleichkorna (altówka) Z. Dymmka (fortepian i dyrekcja) i J. Muzyki (skrzypce). W charakterze dyrygentów wystąpili również B. Wallek-Walewski i A. Rygier, młody utalentowany muzyk. O koncercie Tow. Oratoryjnego słyszałem tylko od innych muzyków; wnioskuję z tego, że koncert nie był dostatecznie przygotowany.

Główną i stałą pozycją w ruchu muzycznym naszego miasta jest opera krakowska. Jeżeli i tutaj przypomnimy sobie o trudnościach organizacyjnych, przedewszystkiem o braku wydatnej pomocy finansowej ze strony miasta — to wymagania nasze muszą ograniczyć się znacznie i pozostaje nam się cieszyć, że kilkunastu śpiewaków-solistów znalazło jakieś materjalne oparcie, że członkowie „Echa" współpracujący jako chórzyści mają zastosowanie dla swej bezinteresownej pracy chóralnej, że wreszcie muzykujący amatorzy krakowscy... zetrą niekiedy kurz ze swych instrumentów. Trzeba jednak stwierdzić z wielką przykrością, że amerykańskie tempo w jakiem opera krakowska daje swe premjery, jest powodem, że spotykamy się tu niejednokrotnie z powierzchownem przygotowaniem zespołu. Takie podejście do wartościowych dzieł nie może nie mieć ujemnego wpływu, w szczególności na młode pokolenie muzyków.

Krytyka muzyczna w Krakowie składa się z ludzi bądź pozbawionych wszelkich zdolności muzycznych, bądź zajmujących stanowiska „recenzentów muzycznych" dzięki wysokiej pozycji w społeczeństwie krakowskiem, bądź też pogrążający fachową ocenę w potokach pięknych słów. Rzecz oczywista, że takie recenzje (za nielicznemi wyjątkami) nie mają znaczenia dla naszego życia muzycznego.

Sympatyczną choć jeszcze bardzo ograniczoną działalność rozwija Stowarzyszenie Młodych Muzyków, łącząc na swym terenie najmłodsze elementy muzycznego Krakowa. Z młodych kompozytorów zasługują na uwagę: Malawski Artur i Ekier Jan. Obaj kształcili się u Rizzi'ego. Pierwszy stopniowo wyzwala się z wpływów Debussy'ego i w ostatniem swem dziele „Wierchy" wykazuje trafne wyczucie folkloru górskiego. Jan Ekier (ur. w 1913) już w pierwszych drobnych dziełach na fortepian daje wzory subtelnej inwencji wyrażonej współczesnym językiem. Bardzo wydajnym kompozytorem jest Włodzimierz Poźniak, znany na gruncie krakowskim muzykolog. Ostatnio ukończył Fantazję na fortepian z orkiestrą i sonatę wiolonczelową.

Z. D.

LWÓW

Ostatni okres sprawozdawczy (luty — kwiecień) każe znów na pierwszem miejscu zapisać szereg koncertów Filharmonji. Kierownictwo jej w znacznej mierze uwzględniło rocznicę śmierci Karłowicza. A więc — po „Odwiecznych Pieśniach", które słyszeliśmy z początkiem sezonu, — grała teraz na koncercie pod dyrekcją T. Mazurkiewicza (Liszt, Rachmaninow) koncert skrzypcowy Karłowicza — E. Umińska, znana jego wykonawczyni; „Dramat na maskaradzie" wykonał na VI koncercie Filharmonji dr. Sołtys, jasno ukazując w tem dziele nigdzie nie załamujące się linję rozwoju formalnego. Tego samego wieczora śpiewała Szymanowska, obok Duparc'a i Debussy'ego, nastrojowe i barwne, a przytem doskonałe w formie „Pieśni japońskie" Maklakiewicza. Na V koncercie przypomniał Sołtys rytmiczną i formalną siłę I symfonji Brahmsa, Münz stylowo uwydatnił głęboką prostotę koncertu fort. Mozarta.

O przeszczepieniu oratoryjnych tradycyj naszego Pol. Tow. Muz. na teren Filharmonji mówiły: „Krucjata dzieci" Pierné'go i koncert religijny („Stabat Mater" Rossini'ego i wyjątki z „Parsifala" Wagnera); oba koncerty prowadził Sołtys. Na ostatnim (przepełnionym) koncercie Filharmonji przedstawił dr. Sołtys bardzo dobrze przygotowane dzieło Straussa „Śmierć i wyzwolenie", oraz „Szeherezadę" Rimsky-Korsakowa; Bolesław Kon temperamentem wirtuozowskim zdobył Rachmaninowi wielu zwolenników.

Poza Filharmonją wielki sukces odniósł, jak wszędzie, wiedeński chór chłopięcy, a z solistów: poważny Szigeti i Uniński.

J. F.

STANISŁAWÓW

Właściwe życie muzyczne Stanisławowa, nie mówiąc o obchodach patrjotycznych lub imprezach na cele dobroczynne, grupuje się wokół Tow. muz.-dram. im. Moniuszki, które posiada własny swój gmach, mieszczący salę teatralną i Konserwatorjum. Tow. im. Moniuszki posiada również swój chór mieszany, który w połączeniu z klasą operową i orkiestrą Konserwatorjum tworzy zespół operowy, dający rokrocznie szereg przedstawień i premjer operowych w teatrze. Kierownikiem Konserwatorjum i zespołu operowego jest Tadeusz Jarecki, który objął to stanowisko z początkiem roku 1932-3, zaraz po przyjeździe swym z Ameryki na stały pobyt w Polsce. Pod jego kierownictwem wystawiono opery: „Onegin“ Czajkowskiego i „Stara Baśń“ Żeleńskiego.

Sezon 1933-4 rozpoczął się operą-bajką Humperdincka „Jaś i Małgosia“ w której wystąpiły najmłodsze siły tutejszego zespołu: Gizela Poschówna i Mirosława Pielichówna oraz Wierzbicka i Włodkówna.

Staraniem Konserwatorjum odbył się cykl koncertów kameralnych i orkiestralnych. Na pierwszym, poświęconym muzyce dawnej i współczesnej, wystąpili pianiści: dr. H. Guensberg ze Lwowa i dr. Kaswiner (młody pianista i muzykolog z Wiednia, obecnie prof. Konserwatorjum stanisławowskiego), następnie Louise Llewellyn Jarecka amerykańska artystka-śpiewaczka i prof. Finkelstein skrzypek. Wykonane były utwory Bacha, Rameau, Couperin, Debussyego, Ravela, Prokofiewa, Tocha i de Falla. Na drugim koncercie kwartet smyczkowy profesorów Konserwatorjum odegrał z dr. Kaswinerem kwintet Cezara Francka i kwartet D-dur Czajkowskiego. Tow. im. Moniuszki zaangażowało pianistę Stanisława Niedzielskiego na recital fortepianowy, który miał wielkie powodzenie. Program zawierał utwory Schumana, Chopina, Różyckiego, Poulenca i Albeniza. Na następnym koncercie kameralno-orkiestralnym, orkiestra pod batutą dyr. Jareckiego, wykonała Uwerturę D-dur Bacha i Suitę z Balladyny Henryka Jareckiego, zaś trio Konserwatorjum (dr. Kaswiner, prof. Finkelstein i prof. Murczyńska) w sposób zgrany interpretowało Trio op. 10 Grzegorza Fitelberga, odznaczające się romantyzmem i piękną kantyleną, zaś prof. Lityński odegrał utwory Chopina i Szymanowskiego. Wystąpiły też panie: Poschówna, Pielichówna , Włodkówna i p. Bernklau, śpiewając szereg duetów z oper Żeleńskiego i Czajkowskiego.

Oprócz koncertów Konserwatorjum, miejscowa orkiestra wojskowa z pełną obsadą smyczkową dała w porozumieniu z dyr. Jareckim szereg poranków symfonicznych, popularnych, grając „Bajkę“ Moniuszki; „Polonię“ Wagnera, 5-tą symfonję Beethovena, „Marsz Pretorjanów“ Nowowiejskiego, tańce góralskie z „Halki“ i arje operowe w wykonaniu p. Poschówny i p. Włodkówny.

Ponadto należy zanotować występ nowozaangażowanej prof. Konserwatorjum, p. Haliny Murczyńskiej, wiolonczelistki, (byłej uczennicy Dawida Poppera z Budapesztu), która ujęła publiczność swoją wykończoną grą i techniką.

Towarzystwo operowe, wystawiło czterokrotnie „Halkę“ Moniuszki w opracowaniu muzycznem dyr. Jareckiego. Wystąpił gościnnie tenor opery krakowskiej, p. Tadeusz Szymonowicz w partji Jontka z p. Poschówną w partji tytułowej. Impreza ta, w której wzięły liczne chóry, balet i orkiestra pod batutą dyr. Tadeusza

Jareckiego, miała duże artystyczne i materjalne powodzenie, dzięki staranności wykonania i nowej oprawie scenicznej.

Na czwartym koncercie Konserwatorjum orkiestra pod batutą swego dyrektora wykonała Concerto Grosso Haendla, następnie dr. Guensberg odegrał koncert fort. Mozarta Es-dur z tow. orkiestry, chóry zaś żeńskie odśpiewały „Mszę łacińską" Henryka Jareckiego na chór i orkiestrę.

Grupa solistów zespołu operowego stanisławowskiego została zaangażowana przez dyrekcję Teatrów Miejskich we Lwowie na dwa przedstawienia operowe we lwowskim Teatrze Wielkim, które odbyły się 14 i 15 kwietnia (opera „Jaś i Małgosia") pod batutą dyr. Tadeusza Jareckiego. Brali udział: Poschówna, Pielichówna, Kowalska i Dobrzański. Prasa lwowska nie szczędziła pochwał, zauważając, że „gdy operę lwowską pogrzebano, wyręcza ją teatr stanisławowski!"

Wogóle Stanisławów nawykły do przedstawień teatralnych i operowych, zwolna zaczyna się umuzykalniać i interesować się też koncertami orkiestralnemi i kameralnemi, w ubiegłych latach nie propagowanemi.

St. H.

WILNO

Koncerty symfoniczne szczęśliwie dotrwały do chwili obecnej, kiedy to orkiestra symfoniczna przenosi się na sezon letni do muszli ogrodu bernardyńskiego. W ciągu ostatnich dwu miesięcy mieliśmy kilka interesujących koncertów. Do rzędu tych należał przedewszystkiem koncert poświęcony Karłowiczowi.

Inne skolei obejmowały program klasyczny, a mianowicie symfonje Beethovena i Mozarta. Ostatni kwietniowy poranek pozwolił znów nam poznać utalentowanego dyrygenta p. Faustyna Kulczyckiego, który prowadził symfonję 6-tą Haydna. Innemi koncertami dyrygowali znani kapelmistrze pp. Wyleżyński i Kochanowski.

Solistami koncertów byli pp. Z. Wyleżyńska, Janina Miłkowska, Konstancja Święcicka, Jadwiga Krużanka i Albert Katz.

Kwartet im. Karłowicza (w składzie pp. Ledóchowska, Grossman, Doderonek i Katz) zdobywa coraz poważniejszą pozycję w życiu muzycznem Wilna. Ostatnio występował w Warszawie, gdzie zyskał b. pochlebną opinję. W ten sposób staje się centrum kameralnej muzyki w mieście.

Występ mało udzielającego się chóru nauczycielskiego pod batutą p. Gawrońskiej, był niespodzianką. Jest to b. dobry i kulturalny zespół, który przy należytej opiece i troskliwości władz szkolnych, może wnieść wiele interesujących momentów w życie chórów wileńskich, przedewszystkiem subtelnej i inteligentnej interpretacji.

Z przyjezdnych artystów należy wymienić I. Dubiską i J. Turczyńskiego, którzy wystąpili na wieczorze kameralnym w Studjum Muzycznem Rady Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych i wykonali dwie sonaty fortepianowe i dwie skrzypcowe Beethovena, przy dużem zainteresowaniu publiczności.

Na audycji Towarzystwa Muzyki Współczesnej, poza kwartetem Szeligowskiego, pieśniami Perkowskiego i Szeligowskiego, wykonano kompozycje młodego kompozytora Zygmunta Mycielskiego, od pewnego czasu osiedlonego w Wilnie. Z utworów jego produkowanych na tym wieczorze szczególne zainteresowanie wzbudziło Trio fortepianowe napisane z dużym rozmachem i talentem. Technicznie przedstawia trio doskonałą kombinację instrumentów ze szczególnem uwzględnieniem fortepianu, traktowanego po wirtuozowsku. Mycielski, to już pewna określona indywidualność szukająca własnych odrębnych dróg. Wykonawcami koncertu byli pp. Ledóchowska (skrzypce), Pławska (śpiew), Katz (wiolonczela) i S. Chones (fortepian).

t. s.

NOTATKI KRONIKARSKIE

W Teatrze Wielkim w Warszawie, wystawiono operę Michała Kondrackiego „Popieliny“ napisaną do słów Jana Kasprowicza.

W Filharmonji Warszawskiej odbyło się pierwsze wykonanie utworu Jana Maklakiewicza „Impresje hiszpańskie“.

W ramach audycyj radjowych odbyło się pierwsze wykonanie kwartetu smyczkowego Feliksa R. Łabuńskiego.

Odbył się w Warszawie wieczór kompozytorski Grażyny Bacewiczówny, na którym wykonano szereg utworów na fortepian i skrzypce oraz kwintet na instrumenty dęte (flet, obój, klarnet, fagot i waltornia).

Feliks Nowowiejski skomponował dwie msze liturgiczne: „Missa de Lourdes“ na chór mieszany a cappella i Missa „Stella Maris“ na chór mieszany z tow. organów.

Tow. Wydawnicze Muzyki Polskiej rozpoczęło druk obszernej i postawowej pracy znanego chopinologa polskiego dr. Ludwika Bronarskiego p. t. „Elementy harmoniki Chopina“.

Ukazał się w Wydawnictwie Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie nowoczesny podręcznik teorji muzyki p. t. „Zarys nauki o muzyce“ napisany przez dr. Zofję Lissa, autorkę wielu prac naukowych z dziedziny muzykologji. Książkę tę omówimy w następnym zeszycie naszego pisma.

Prof. F. Starczewski prosi nas o zaznaczenie, że do artykułu jego „Warszawskie Towarzystwo Muzyczne“ zamieszczonego w I-szym zeszycie naszego pisma wkradły się następujące omyłki: str. 65, wiersz 16 od góry winno być: „Godne też zaznaczenia są zainicjowane przez *prof Żurawlewa* w Towarzystwie koncerty zamienne“... Na tejże stronie wiersz 8 i 9 od dołu mylnie jest podana data objęcia biblioteki Towarzystwa przez F. Konopaska: winien być rok 1910, a nie 1920 jak wydrukowano.

WYDAWNICTWA NADESŁANE

Stanisław Lipski. Śpiewki dla dzieci do słów M. Konopnickiej, Kraków 1932. Morceaux caracteristiques pour piano. Kraków 1933. Trzy pieśni z tow. fortepianu do słów L. Rydla. Kraków 1931.

Feliks Nowowiejski. Pieśń swatki z „Balladyny“ na solo z tow. fort. Poznań 1933. „Biały dom“ na śpiew solo z tow. fortepianu (do słów E. Zegadłowicza). Poznań 1933. „Lipa“ arja z opery komicznej „Kaszuby“ na solo z tow. fortepianu. Poznań 1933.

Stanisław Kazuro. 30 pieśni dziecięcych na jeden głos. Nakładem „Naszej Księgarni“. Warszawa 1933.

Stanisław Wiechowicz. Warjacje II (Mruczkowe bajki) na chór mieszany — I stopień trudności. Tow. Wydawn. Muzyki Polskiej. Warszawa 1934.

Bolesław Woytowicz. Mała kantata dziecinna na pochwałę Bozi i słońca na 3-głosowy chór dziecięcy. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej. Warszawa 1934.

Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie — kwiecień 1934.

Redaktor i wydawca w imieniu Tow. Wydawn. Muzyki Polskiej *Teodor Zalewski.*